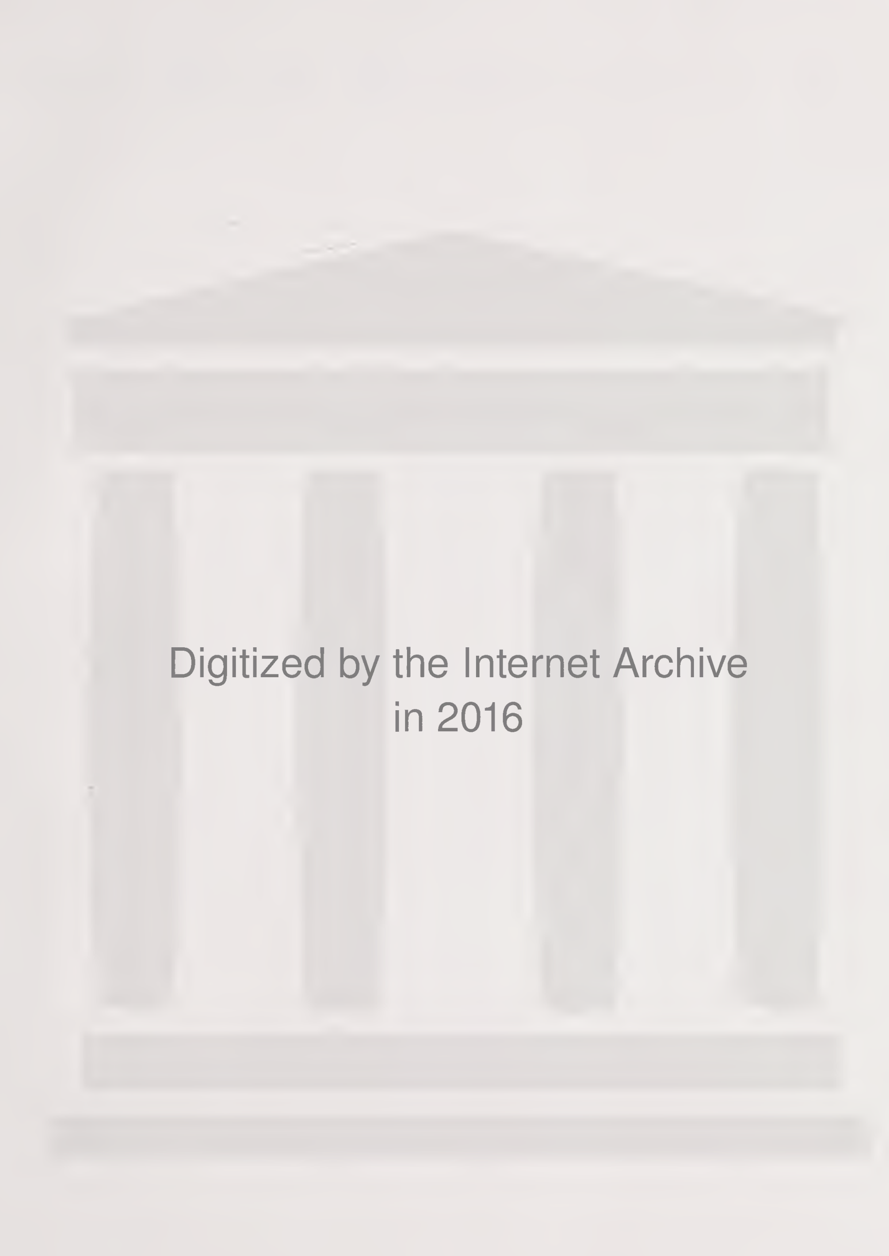






August L. Mayer / Matthias Grünewald

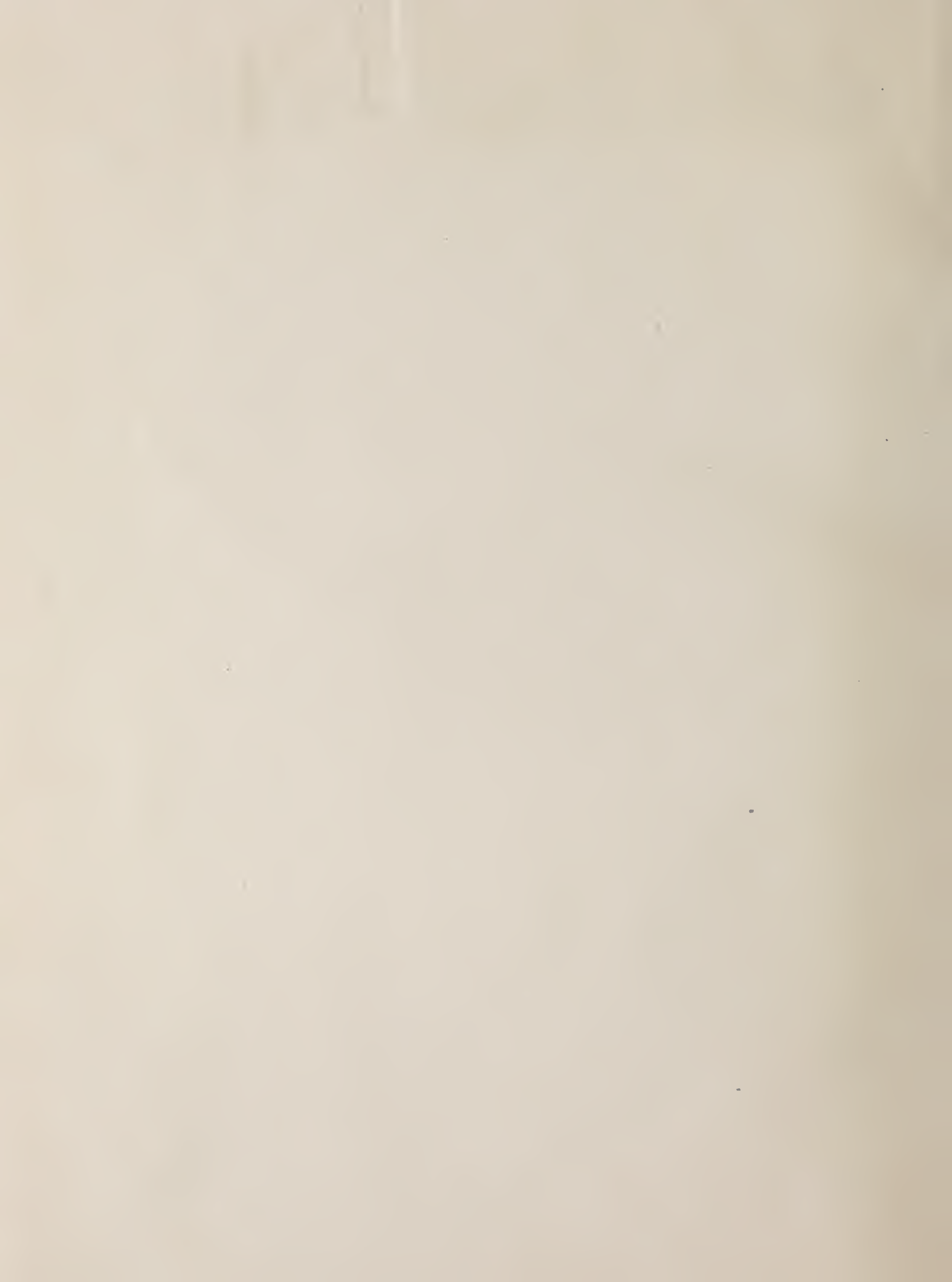






Abb. 1. Der hl. Sebastian des Isenheimer Altars (Ausschnitt)

Colmar, Museum Unterlinden

August L. Mayer

Matthias Grünewald

Mit 68 Abbildungen



1 9 2 0
Delphin-Verlag München

Den Druck des Textes sowie der Bilder besorgte die
Buchdruckerei Emil Herrmann senior in Leipzig

Fünftes bis neuntes Tausend



Bildnis Grünewalds

Kupferstich im I. Teil der „Teutschen Academie" von J. Sandrart

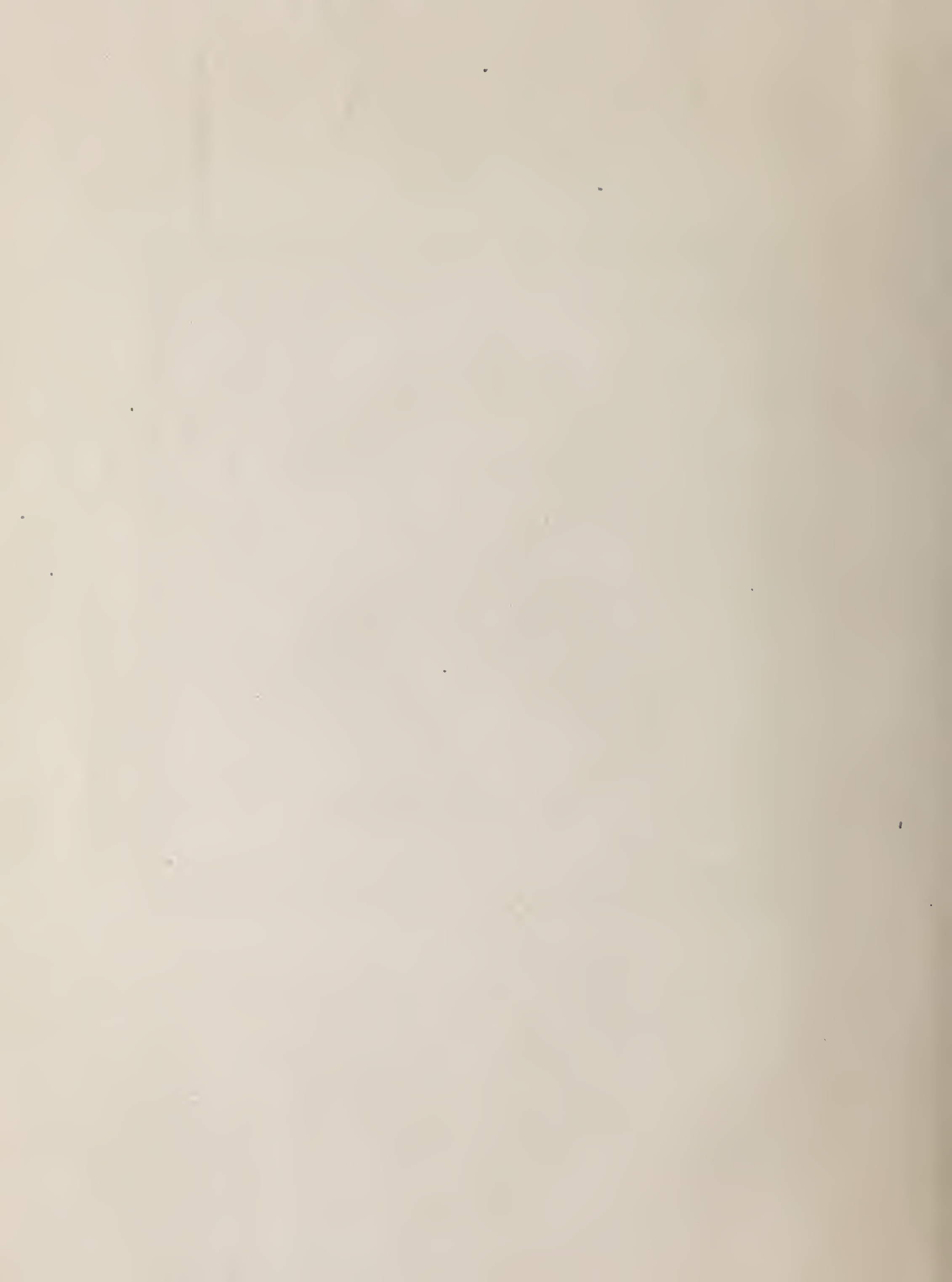






Abb. 2/4. Mainfränkischer Meister gegen 1500. Triptychon (Geburt Christi — Johannes Ev. auf Pathmos — Der hl. Hieronymus)

München. Ältere Pinakothek



Abb. 5. Golgatha

Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Inhalt



1. Biographisches

In der noch immer an Rätseln reichen Geschichte unserer altdeutschen Malerei ist das Schicksal der Werke des Matthias Grünewald und des Ruhmes ihres Autors nicht nur einer der charakteristischsten Fälle, sondern mit der spannendste, uns am meisten bewegende. Wo in anderen Ländern die Archive ein bis in ferne Zeit zurückreichendes lückenloses Material bieten, wo die Werke der großen und kleinen Meister in Überfülle erhalten sind und erst in verhältnismäßig später Zeit Verschleppungen erduldet haben, die sie aber nie unserem Gesichtskreis entzogen, sind in unserm Deutschland, nicht zuletzt durch die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, durch die Kämpfe der Bilderstürmer eine Unmenge wertvollster alter Gemälde zerstört und viel wichtiges Material in den Archiven durch Feuer vernichtet worden. So kommt es, daß wir von manchem hervorragenden Meister nicht allein nur noch wenige Werke besitzen, sondern ihn nicht einmal richtig mit dem Namen kennen und über seine Lebensschicksale so gut wie gar nicht unterrichtet sind. Auch Matthias Grünewald und sein Werk schien von diesem Schicksal betroffen zu sein. Zwar war der Ruhm seiner bedeutendsten Schöpfung nie ganz untergegangen, aber weder über seinen Namen war man sich ganz klar, noch über die eigentliche Bedeutung seiner Kunst. Bis ins 19. Jahrhundert hinein dauerte dieses Dunkel, ja steigerte sich die Verdunkelung, da nicht nur im Dreißigjährigen Kriege die Schweden Hauptwerke des Meisters entführten (die jedoch durch Schiffbruch auf ewig untergehen sollten), sondern im eigenen Vaterlande des Meisters köstliche Arbeiten seiner Hand gering geachtet und von Museen und Kirchen für geringes Geld veräußert wurden.

Es war eine Ehrensache für die deutsche kunstgeschichtliche Forschung, die dichten Schleier zu heben, die über der Kunst Grünewalds und seiner Tätigkeit lagen und im Verein mit Künstlern und Kunstfreunden die Größe und einzigartige Bedeutung dieses Zeitgenossen Dürers aller Welt klarzumachen. Die Forschungen H. A. Schmids und eine Reihe höchst glücklicher Funde und scharfsichtiger Neubestimmungen haben uns das Bild von Grünewalds Kunst und Persönlichkeit in einer Weise bereichert, wie man es vor einem Menschenalter noch kaum für möglich gehalten hätte. Aber noch immer ist vieles ungeklärt, und in manchem wichtigen Punkte wird vielleicht nie völlige Klarheit zu schaffen sein.

Noch immer wissen wir nicht genau, wo Grünewald geboren ist, noch überhaupt wann, sehr ungenau auch, wann er gestorben und auch nicht richtig wo. Nicht wissen wir, wer sein Vater war, noch wo er gelernt, nur blitzartig ist sein äußerer Lebensweg erhellt. Der Familiennamen Grünewald teilt uns erst anderthalb Jahrhunderte nach des Meisters Tod Sandrart in seiner „Teutschen Academie" mit. Zu seinen Lebzeiten hören wir nur von dem Meister Matthias, Mathis oder Mathes. Auf der Oxforder Zeichnung liest man — höchst wahrscheinlich von des Künstlers eigener Hand — „Disses hat Mathis von Offenburg des Churfürsten von Mentz Moler gemacht und wo Du Mathis geschriben findest, das hat er mit Eigener Handt gemacht". Melanchthon nennt 1531 den damals bereits Verstorbenen gleichfalls nur Matthias, 1573 spricht der Straßburger Verleger Jobin von „Mathis von Aschaffenburg" und 1620 der Frankfurter Verleger Vincenz Steinmeyer von „Matthes von Aschaffenburg". Ein anderer nannte ihn Mathes Grün. In Frankfurt a. M. war jedenfalls die Erinnerung an ihn am lebendigsten, nicht zuletzt daraus erklärlich, weil er selbst dort längere Zeit gewirkt hatte, und sein Schüler, Hans Grimmer, sowie dessen Schüler wiederum, Uffenbach, in Frankfurt ansässig waren. Man wußte dort nicht nur von seinem Hauptwerk, dem Isenheimer Altar, sondern auch von des Meisters



Abb. 6. Golgatha

Kopie nach der „Kreuzigung", einst im Besitz Herzog Wilhelms des Frommen von Bayern

München, Dr. R. v. Pauer

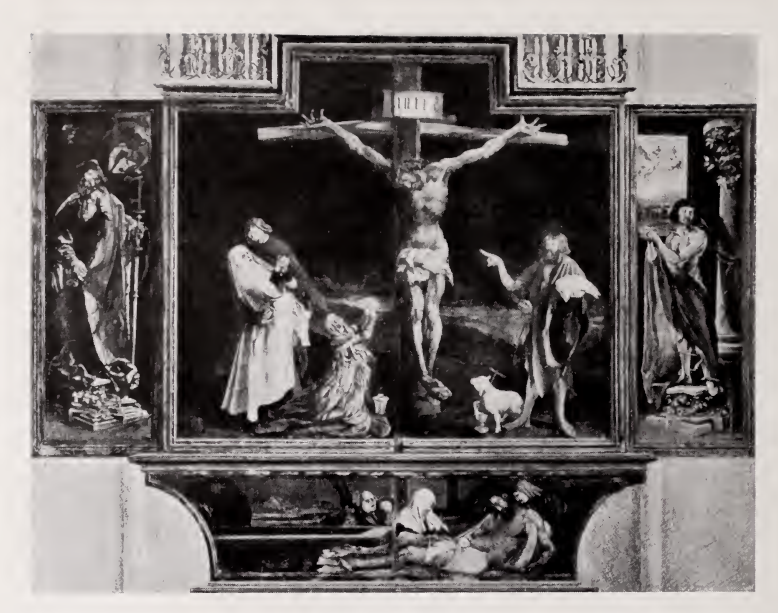


Abb. 7. Der Isenheimer Altar geschlossen

Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk



Abb. 8. Der Isenheimer Altar bei geöffnetem erstem Flügelpaar

Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk

Tätigkeit an verschiedenen Orten in der Gegend des Rheins und des Mains. Von Philipp Uffenbach hat auch Sandrart das wenige erfahren, das er uns 1675 in seinem genannten Werke berichtet. Eine karge Quelle für unsere Kenntnis über das Leben und Wirken Grünewalds und doch bis auf diese Tage die wichtigste, da sich noch immer keine ergiebigere erschließen will. Nur zweimal finden wir Signaturen auf Grünewaldschen Werken, auf dem Frankfurter „Hl. Lorenz“ und auf dem Aschaffenburger Rahmen zum Maria-Schnee-Altar. Beide Male steht hinter bzw. über dem Monogramm M. G. ein kleineres N. Die Bedeutung dieses N ist noch immer völlig ungeklärt.

Aus der Gegend von Aschaffenburg stammt Grünewald gewiß. Daß sein Familienname wirklich Grünewald war, dürfen wir Sandrart ruhig glauben, da er ihn ja nicht nur von des Meisters Enkelschüler Uffenbach erfahren, sondern ihn sicher auch sonst noch von Frankfurter Kunstfreunden gehört haben wird.

Nimmt man an, daß die Tafel des Isenheimer Altars mit dem „hl. Sebastian“ (Abb. 1 u. 20) um das Jahr 1510 entstanden ist, worauf der Kopf des Heiligen unverkennbar die größte Ähnlichkeit mit dem durch Sandrart überlieferten, gestochenen Bildnis Grünewalds aufweist (Abb. S. 5), und darf man den Dargestellten als einen Mann von etwa 35—40 Jahren schätzen, so ist die Vermutung erlaubt, daß Grünewald bald nach 1470 geboren wurde. Mit dem Meister Mathis, der 1489 in Aschaffenburg ein Altarbild mit Flügeltüren lieferte, den Liebfrauenaltar neu herrichtete und auch das Turmkreuz des Elisabethhospitals malte, ist unser Meister nicht mit Sicherheit zu identifizieren. Wo und bei wem der junge Matthias gelernt hat, wissen wir nicht. Höchstwahrscheinlich bei einem Aschaffenburger oder Mainzer Meister, schwerlich aber bei dem älteren Holbein in Augsburg, wie man schon hat annehmen wollen. Nicht ausgeschlossen ist es, daß er im Jubeljahr 1500 eine Italienfahrt unternommen hat. Der Aschaffenburger

2*

Kanonikus Heinrich Reitzmann, den wir später als besonderen Mäzen unseres Künstlers kennen lernen werden, hat sich vielleicht bereits damals seines jungen Landsmanns angenommen. Es könnte schon sein, daß Grünewald in Begleitung von Reitzmann nach Rom gepilgert ist.

Grünewalds frühestes uns erhaltenes Werk, die „Kreuzigung" in der Baseler Gemäldegalerie, der Rest eines mehrteiligen Flügelaltars, ist höchstwahrscheinlich in den allerersten Jahren des 16. Jahrhunderts in der Frankfurter Gegend entstanden. Es liegt die Vermutung nahe, daß dieses kleinere Altarwerk für das Antoniterkloster in der weiteren Frankfurter Umgebung, zu Roßdorf im Hanauischen, gemalt worden ist. (Neuere Forschungen lassen es beinahe sicher erscheinen, daß dieser Altar im 17. Jahrhundert den Baseler Antonitern abgetreten wurde; aus deren Ansiedelung gelangte dann wohl das Fragment in das Baseler Museum). Auch die „Verspottung Christi", jetzt in der Münchener Pinakothek, ursprünglich wohl ein Epitaph, stammt zweifelsohne aus der Frankfurter Gegend, worauf vor allem auch alte Kopien deuten, die sich in dem weiteren Umkreis von Frankfurt befinden. Diese Tafel ist sicher nach 1503, allem Anschein nach nicht vor dem Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstanden. (Die Inschrift: Anno MDIII Die XX Decemb., die auf dem Bild zu lesen war, ehe es von der Übermalung befreit wurde, dürfte ursprünglich unter dem Gemälde angebracht gewesen sein. Sie bezieht sich auf den Todestag desjenigen, dessen Andenken das Epitaph bewahren sollte). In Frankfurt scheint Grünewald fast während des ganzen ersten Jahrzehnts tätig gewesen zu sein. Fraglich ist noch immer, ob dieser Aufenthalt durch eine Reise nach den Niederlanden unterbrochen wurde. In der Mainstadt hat Grünewald wohl auch das große Altarwerk für das Kloster zu Isenheim im Elsaß ausgeführt. Verschollen ist leider die noch zu Sandrarts Zeiten in der Dominikanerkirche zu Frankfurt befindliche „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor", ein in Wasserfarben ausgeführtes Bild,

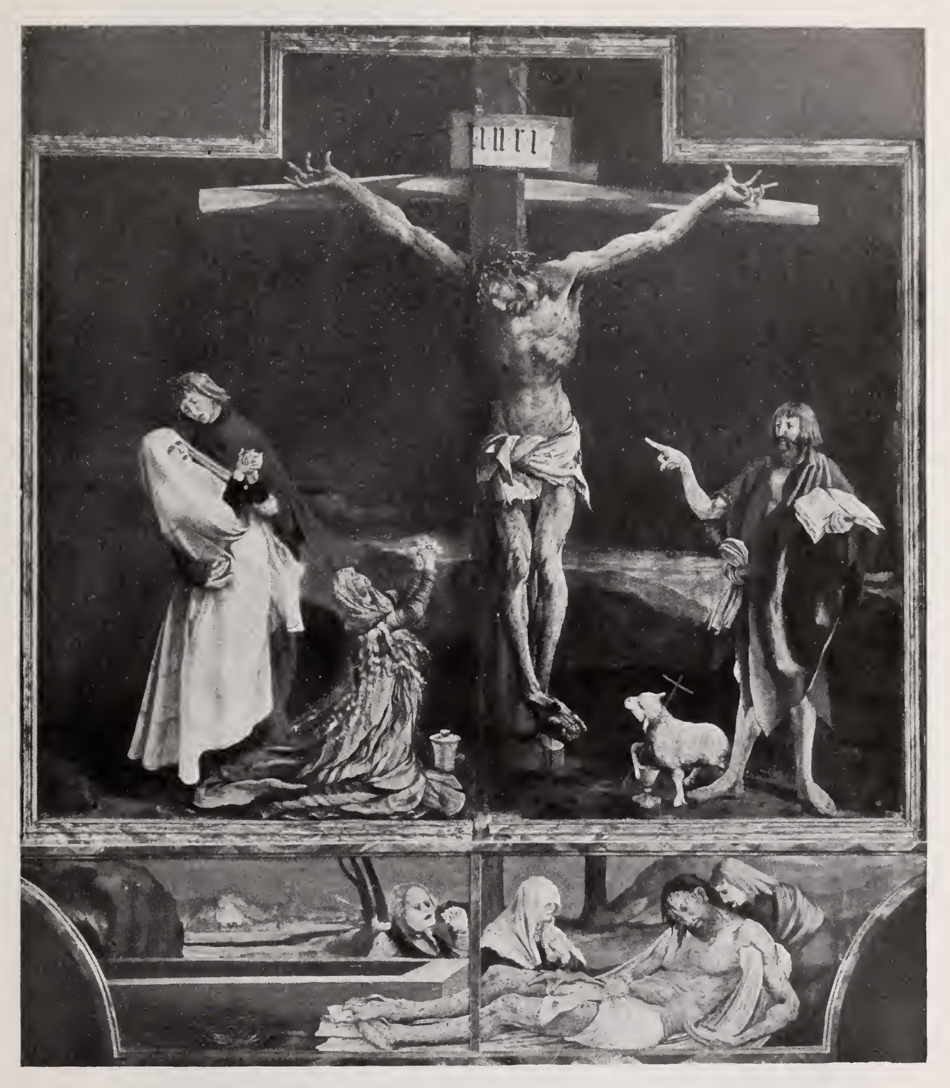


Abb. 9. Die „Kreuzigung“ und die „Beweinung“ des Isenheimer Altars
Colmar, Museum Unterlinden



Abb. 10. Johannes Ev. mit Maria und Magdalena aus der „Kreuzigung" des Isenheimer Altars



Abb. 11. Der Gekreuzigte und der Täufer Johannes
vom Isenheimer Altar



Abb. 12. Die erhaltene Plastik des Isenheimer Altars

Nach der Aufstellung in der Älteren Pinakothek, München 1919

das den späten Biographen vor allem durch eine „verwunderlich schöne" Wolke in Erstaunen setzte, „darinnen Moses und Elias erscheinen samt denen auf der Erde liegenden Aposteln". Für den großen Helleraltar Dürers in dem gleichen Frankfurter Kloster malte Grünewald vier Grisaillen, von denen die Darstellungen der hl. Elisabeth und Stephan leider nicht mehr auf uns gekommen sind. Die im Frankfurter Städtischen Museum erhaltenen Tafeln mit dem hl. Lorenz und dem hl. Cyriacus waren die obersten der feststehenden Außenflügel des großen Altarwerkes. Es muß dahingestellt bleiben, ob Grünewald seine Arbeiten mit Dürers Einverständnis ausgeführt hat oder lediglich im Auftrage Hellers. Vor dem frühen Herbst 1509 sind Grünewalds Tafeln, wie vor allem Hagen ziemlich überzeugend dargetan hat, sicher nicht entstanden. Fraglich ist nur, ob sie dem Isenheimer Altar unmittelbar vorausgehen, oder ob sie nicht eher in Unterbrechung von Grünewalds umfangreichstem Werk ausgeführt worden sind. Wie es kam, daß der Abt des Antoniterklosters zu Isenheim bei Kolmar sich gerade an Grünewald wegen der Gemälde für den Hochaltar der Klosterkirche wandte, ist unbekannt. Sehr wohl möglich ist es, daß die Frankfurt-Roßdorfer Antonitermönche ihre Isenheimer Brüder auf Grünewald aufmerksam gemacht haben. Mit ziemlicher Bestimmtheit dürfen wir sagen, daß Grünewald in den Jahren 1508 bis 1510 die Hauptarbeit am Isenheimer Altar geleistet hat, daß das gesamte Werk noch vor Ende 1511 vollendet und in Isenheim aufgestellt war, da ein Holzschnitt Hans Baldung Griens, der sich in dem 1511 in Straßburg erschienenen „Granatapfel" findet und die sieben Hauptsünden darstellt, für dieses Blatt offensichtlich die Dämonengestalten Grünewalds aus dessen „Antoniusversuchung" benutzt hat. Mit den Vorarbeiten für dieses gewaltige Werk dürfte Grünewald sich vielleicht schon vor 1508 beschäftigt haben. Sicher sind dem endgültigen Auftrag längere Verhandlungen vorausgegangen; Grünewald wird sich zunächst die Örtlichkeit genau angesehen, danach wohl auch einige Skizzen dem Besteller

zugesandt haben. Sicher hat er das Altarwerk selber an seinem Bestimmungsort aufgestellt. Gänzlich ausgeschlossen scheint es aber, daß Grünewald mit seinen Farbenreibern usw. nach Isenheim für einige Jahre übergesiedelt ist und im Kloster die Tafeln ausgeführt. Die Hauptarbeit am Altar dürfte er, wie schon gesagt, in seiner Frankfurter Werkstatt geleistet haben.

Einige Zeit nach der Vollendung des Isenheimer Altars hat sich der Meister in seine engere Heimat zurückgezogen. 1514 weilte er in Seligenstadt. Er arbeitete damals ein Altarwerk für Oberrissigheim, das Reitzmann 1513 in Auftrag gegeben hatte und auch in seinem Testamente vom nächsten Jahre erwähnt. Dargestellt war in der Mitte die hl. Jungfrau, rechts der hl. Vinzenz, links der hl. Hieronymus und am Sockel der hl. Georg zu Pferde. Es folgte ein weiterer Auftrag des ebengenannten Gönners. Bereits 1513 hatte Reitzmann die Stiftung einer Maria-Schnee-Kapelle mit Altarwerk ins Auge gefaßt. Die Kapelle, die an die Aschaffenburger Stiftskirche angebaut wurde, ließen die Brüder Georg und Kaspar Schanz errichten; das Altarwerk stifteten Reitzmann und Caspar Schanz. 1517 hatte Grünewald das Mittelbild vollendet, es ist die jetzt in der Stuppacher Dorfkirche befindliche Madonna. Zwei Jahre später war das ganze Altarwerk abgeschlossen. Von dem rechten Flügel, der auf der Außenseite wohl die „Anbetung der Könige" zeigte, ist uns noch die Innenseite mit der „Gründung von S. Maria Maggiore" im Freiburger Museum erhalten, verschollen ist der linke Flügel, auf dem, wie wir annehmen dürfen, der „Traum des römischen Patriziers, dem die Madonna erscheint", dargestellt war. In Aschaffenburg ist heute nur noch der ursprüngliche Rahmen des Altarwerkes vorhanden, dessen Inschrift uns über Stifter, Maler und Vollendung Kunde gibt. Das traurige Schicksal dieses Altarwerkes, von dem ein Teil verschollen ist, ein anderer nicht zum besten erhalten sich in einer württembergischen Kirche, ein anderer nach abenteuerlichen Schicksalen sich heute im Freiburger Museum befindet und von dem nur das Gerippe die



Abb. 13. Der Kruzifixus vom Isenheimer Altar



Abb. 14. Die Hände der Magdalena aus der „Kreuzigung“ des Isenheimer Altars

ursprüngliche Stelle nicht verlassen hat, ist geradezu typisch für das Schicksal von Grünewalds ganzem Werke.

Um 1517 tritt der zweite große Gönner unseres Malers in Erscheinung, Albrecht von Brandenburg, später Kardinal und Primas von Deutschland, Erzbischof von Mainz, Aschaffenburg und Magdeburg und Administrator von Halberstadt, dessen Lieblingsresidenz Halle war. Grünewald wurde der Hofmaler dieses Kurfürsten von Mainz, schuf für den Mainzer Dom verschiedene Altarwerke, die, wie schon erwähnt, von den Schweden später geraubt und mit anderen Kunstschätzen bei einem Schiffbruch untergegangen sind. Man sah auf der linken Seite des Chors in drei verschiedenen Kapellen drei Altarwerke, jedes ein Flügelaltar mit einem in- und auswendig bemalten Flügelpaar. Eines zeigte die hl. Jungfrau mit dem Christuskinde in der Wolke und auf der Erde die hl. Katharina, Barbara, Cäcilie, Elisabeth, Apollonia und Ursula, das zweite Altarwerk stellte offenbar den Martertod des hl. Lambert dar. Nach Sandrarts Beschreibung sah man einen blinden Einsiedler, der mit seinem Leitbuben über den zugefrorenen Rheinstrom geht, auf dem Eis von zwei Mördern überfallen und totgeschlagen wird und auf seinem schreienden Knaben liegt. Eine kleine Kopie von Uffenbachs Hand, die noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Frankfurter Privatbesitz zu sehen war, zeigte neben der Signatur des Kopisten das Monogramm Grünewalds mit der Jahreszahl 1520. Für die Stadtkirche von Tauberbischofsheim schuf Grünewald, wahrscheinlich in den Jahren 1520—23, den Kreuzaltar mit der Golgathadarstellung auf der Vorderseite und der Kreuzschleppung auf der Rückseite. Auch dieses Werk hat wechselvolle Schicksale erlebt und befindet sich — leider nicht sonderlich gut erhalten — im Museum zu Karlsruhe. Für die Stiftskirche zu Halle, die der hl. Magdalena und den hl. Mauritius und Erasmus geweiht war, schuf Grünewald 1523—24 die 1525 im Inventar jener Kirche bereits erwähnte „Unterredung des hl. Mauritius mit dem hl. Erasmus", die sich

jetzt in der Münchner Pinakothek befindet. Wohl gleichfalls im Auftrage des Kurfürsten malte er gegen Ende seiner Lebenszeit die „Beweinung Christi" in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, die anscheinend als Epitaph für Albrechts Vorgänger, den Erzbischof Dietrich von Erbach, gedacht war. Sandrart berichtet uns wohl, Grünewald habe sich „meistens" zu Mainz aufgehalten. Dies dürfte in der Hauptsache aber nur für die letzten Lebensjahre des Künstlers zutreffen; sein Aufenthalt in und bei Mainz wird wohl mehrfach unterbrochen gewesen sein. Es ist sicher anzunehmen, daß er in seinen letzten Lebensjahren wiederholt in Halle geweilt hat, und es steht nicht fest, ob er in der einen oder in der anderen der genannten Stadt bzw. einem Ort, der einer dieser beiden Residenzen seines Herrn benachbart war, um das Jahr 1529 oder 1530 gestorben ist. Das Todesjahr steht, wie gesagt, nicht genau fest. Man neigt heute allgemein dazu, den Tod Grünewalds in das Jahr 1529 zu setzen.

Über seine Lebensführung wissen wir nichts. Seine Schüler berichten, er habe ein eingezogen melancholisches Leben geführt und sei „übel verheuratet gewesen". So karg diese Angaben sind, zu so viel Vermutungen geben sie Spielraum. Um so mehr, als das Unstäte in Grünewalds Wirken, vor allem die Erregtheit und Nervosität, die aus seinen Werken zu uns spricht, uns auf die ganze Art des Künstlers noch weitere Schlüsse ziehen lassen. Endlich ist es das Selbstporträt des Meisters, aus dessen Zügen wir die Bestätigung aller Vermutungen zu lesen glauben. Der Kupferstich, den uns Sandrart nach einer angeblichen Zeichnung Dürers überliefert, zeigt uns den kraftvollen Schädel eines eigensinnigen Dreißigjährigen mit funkelnden Augen, kräftiger Nase, lebhaft geschwungenem Munde und willensstarkem Kinn (Abb. 5). Wir erkennen diese Züge wieder in dem Kopf des hl. Sebastian vom Isenheimer Altar (Abb. 1), mit gebräunten Zügen und dichtem, braunem Haar, wo der Künstler das Aussehen eines Mannes Mitte oder Ende der Dreißiger zeigt. Man kann nicht sagen, daß der Kopf be-



Abb. 15. Die Hände der Maria und die Linke des Johannes Ev. aus der „Kreuzigung" des Isenheimer Altars



Abb. 16. Maria und Johannes Ev. aus der „Kreuzigung“ des Isenheimer Altars



Abb. 17. Kopf der Mater dolorosa aus der „Kreuzigung“ des Isenheimer Altars



Abb. 18. Die Rechte des Johannes Ev. aus der „Kreuzigung" des Isenheimer Altars

sonders edel gebildet wäre. In den grünlichblauen Augen macht sich ein gewisser versonnener Ausdruck bemerkbar.

Wir wissen ja nicht, wer Grünewalds Vater war, ob ein Maler oder ein einfacher Mann aus dem Volke, wie der Vater Rembrandts oder der Goyas. Man möchte annehmen, daß er aus einfachen Kreisen kam und daß die Vertrautheit, die aus der in allen Dokumenten sich findenden Bezeichnung unseres Künstlers als schlechtweg Meister Mathes spricht, nicht nur vielleicht daraus zu erklären ist, daß der Künstler, wie man zu sagen pflegt, ein Original war, sondern, daß er selbst sich nicht anders genannt haben wollte und namentlich seine engeren Landsleute stolz auf ihren Meister Mathes waren. In Italien ist ja diese Nennung mit dem Vornamen stets gebräuchlich gewesen. Es sei nur an die berühmtesten, an Giotto, Raffael und Michelangelo, erinnert; aber in Deutschland ist dies, namentlich für die Zeit, in der Grünewald lebte, eine auffällige Ausnahme. Viel persönliche Tragik scheint Grünewalds Leben zu bergen; man ahnt, daß dieses Leben äußerlich nicht glücklich war. Grünewald war offenbar eine ebenso feinfühlige wie höchst reizbare Künstlernatur, oft unzufrieden mit sich und anderen, gebunden, wie es scheint, an eine Frau, die nicht zu ihm paßte. Ein Mann, der unablässig nach dem Höchsten rang, der seiner Kunst, seinen Fähigkeiten das Letzte abgewinnen wollte, eine geniale Natur, vielleicht auch zuweilen von äußerem Ehrgeiz beseelt, aber doch offenbar die große Welt und ihre Eitelkeiten verachtend. Er hat wohl nie an höfischem Leben und Treiben so viel Gefallen gefunden wie Dürer; die patrizische Vornehmheit des großen Nürnberger Bürgers war wohl schwerlich nach seinem Geschmack. Aus den großen Städten flüchtete er anscheinend immer wieder in die stillere Umgebung, aufs Land, und suchte dort den engen Kontakt mit dem Volk und mit der Natur. Aus allen seinen Werken spricht eine unendliche Liebe zur Natur und zu den Armen. Mit den Jahren scheint Grünewald ruhiger geworden zu sein. Schwere, wilde Gesichte haben vielleicht den Meister

auch noch in späterer Zeit geplagt, der wohl unter dem Jammer und der Not jener Zeiten furchtbar litt, und den offenkundig all die Kämpfe von Rittern, Bürgern und Bauern in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Grausamkeit tief erschüttert haben. Man spürt es deutlich, wie Grünewald gerade in den meisten seiner späteren Werke nicht nur dem Besteller einen Genuß bereiten, sondern zum Volk, zu allen Menschen sprechen will. Aber es ist nicht mehr jene überaus leidenschaftliche Sprache, sondern eine gewisse Resignation klingt überall durch.

1531 gedenkt Melanchthon Grünewalds nach dem „großen" verstorbenen Dürer und dem noch lebenden „anmutigen" Cranach als eines Dahingeschiedenen: „Mathias quasi mediocritatem servabat" (Mathias hielt gewissermaßen die Mitte, nämlich zwischen Dürer und Cranach), sagt er in seiner damals erschienenen „Rhetorik", was beweist, daß der Ruhm des Meisters wohl zu dem großen Humanisten gedrungen war, er aber den Geist seiner Kunst offenbar nicht ganz verstanden hatte. Wer hat aber in jener Zeit die umfassende Größe der Kunst Grünewalds in ihrem ganzen Umfange richtig verstanden? Allem Anschein nach selbst die wenigen Schüler nicht, die mit Begeisterung und Verehrung an ihm hingen und weniger das große Erbe seiner Kunst verwalteten, als mit schmalem Dank sein Gedächtnis auf die Nachwelt brachten.

2. Grünewalds Werke

Als fertiger Künstler steht Grünewald in seinem frühesten uns erhaltenen Werk, der „Kreuzigung" in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel vor uns. Und dieses Werk zeigt so viel persönlichen Charakter, so viel persönlichste Eigenart, daß es schwer fällt, aus ihm Schulzusammenhänge zu erkennen, daß man kaum aus ihm Schlüsse ziehen kann, wo Grünewald in die Schule gegangen sei. Die folgenden Werke helfen bei ihrer womöglich noch schärfer ausgeprägten Eigenart nicht viel, in dieses Dunkel über die Herkunft von Grünewalds Kunst Licht zu bringen. Alle Versuche, dem jungen Grünewald eine Reihe mehr oder minder bedeutender, temperamentvoller Bilder vom Ausgang des 15. Jahrhunderts als Jugendwerke zuzuschreiben und damit eine Verknüpfung mit der älteren Kunst zu gewinnen, haben begreiflicherweise eher Verwirrung als Klärung gebracht.

Das Werk, das der Kunst des jungen Grünewald am nächsten steht, ist ein aus Aschaffenburg stammendes Triptychon in der Münchner Alten Pinakothek, dort als Arbeit eines mainfränkischen Meisters um 1500 bezeichnet (Abb. 2—4), mit der „Geburt Christi" in der Mitte, dem „Johannes auf Pathmos" und dem „hl. Hieronymus" auf den Flügeln und vier Heiligen auf den Außenflügeln. Die „Verzeichnungen", das überaus starke Betonen des Expressiven, namentlich bei dem „Johannes auf Pathmos", das Arbeiten mit nicht unwesentlichen Pentimenten, der flüssige malerische Vortrag, die zarten grauen Karnationsschatten, die meisterhafte Behandlung der Landschaft, namentlich auf den Flügelbildern, all dies erinnert lebhaft an Grüne-

walds Kunst. Die Akten über dieses Aschaffenburger Triptychon sind noch nicht geschlossen; weder ist man sich über seine Entstehungszeit ganz einig, noch über seinen Autor. Jedenfalls bekundet aber dieses Altarwerk, daß in Grünewalds Jugendjahren höchst ansehnliche Meister in Aschaffenburg tätig waren, daß dort eine gewisse Kunsttradition geherrscht haben muß. Leider sind die Denkmäler mit verschwindenden Ausnahmen verschollen, so daß wir uns kein klares Bild mehr von dem damaligen Kunstleben in der Aschaffenburger Gemarkung machen können. Will man ältere Meister nennen, an die das Triptychon mehr oder minder stark gemahnt, so möchte man sagen, daß sich ganz feine Fäden noch zu dem rätselhaften, sicher viel älteren Hausbuchmeister hinüberspinnen lassen, einige auch zu dem damals angesehensten Maler in Süddeutschland, zu dem älteren Holbein. Die Annahme aber, daß Grünewald bei dem älteren Holbein in die Lehre gegangen sei, läßt sich durch nichts bestimmt begründen. Wenn überhaupt, so ist Grünewald vielleicht auf einer Gesellenwanderung in Holbeins Atelier eingetreten, um sich noch weiter zu vervollkommnen. Sehr viel Wahrscheinlichkeit hat diese Hypothese freilich nicht für sich. Der alte Holbein hat 1501 in der Nähe von Grünewalds Heimat, in Frankfurt am Main gearbeitet, wo Grünewald, wie wir sahen, damals seine Kunst ausübte. (Es läßt sich allerdings nicht mit völliger Bestimmtheit sagen, daß Holbein den Frankfurter Altar wirklich an Ort und Stelle und nicht etwa in seiner Augsburger Heimat gemalt hat.)

Schwerlich ist Grünewald erst damals als ein Lernender zu ihm gestoßen. Die im Frankfurter Städtischen Museum aufbewahrten Teile des Holbeinschen Altarwerkes geben eher zur Vermutung Anlaß, der früher so ruhige schwäbische Meister habe sich inzwischen von der Kunst seines „Gesellen" beeinflussen lassen; denn die Frankfurter Tafeln zeigen eine ganz neue, bisher bei Holbein nicht gekannte Erregtheit und Stärke des Empfindens und ein zuweilen geradezu fieberhaftes Tempo in der Pinselführung.



Abb. 19/20. Der hl. Abt Antonius und der hl. Sebastian vom Isenheimer Altar

Colmar, Museum Unterlinden



Abb. 21. Die Verkündigung

Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden



Abb. 22. Die Auferstehung Christi

Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden



Abb. 23. Die hl. Jungfrau aus der „Verkündigung" des Isenheimer Altars

Grünewalds frühestes erhaltenes Bild, die „Kreuzigung Christi" (Abb. 5), in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, ist, wie schon gesagt, anscheinend bald nach 1500, vielleicht zwischen 1500 und 1503 entstanden, wohl als oberer Teil des linken Flügels eines Klappaltares, dessen Seitenteile je zwei Szenen übereinander angeordnet zeigten und wahrscheinlich durchwegs Szenen aus der Passionsgeschichte darstellten. Es ist die erste Fassung des Golgathathemas, das den Künstler Zeit seines Lebens in besonders starkem Maße beschäftigt hat. Gewiß ist dieses kleine Bildchen, mit anderen gleichzeitigen Darstellungen verglichen, von großartiger Konzeption und außerordentlicher Eigenart; aber mit den späteren Darstellungen des Meisters selbst verglichen, besitzt es doch noch etwas Spielerisches, eignet ihm noch nicht die Kraft und Eindringlichkeit, die jene einige Jahre später entstandene Tafel gleichfalls kleinen Formats ausgeströmt haben muß, die Herzog Wilhelm der Fromme von Bayern besaß und die uns nur noch in Kopien erhalten ist. Freilich, an Pathos ist bei dem Baseler Bild kein Mangel. Es fehlt nicht die seelische Erregtheit, der verschiedengestaltete Ausdruck des Schmerzes. Man erstaunt über die Kühnheit der Figurenanordnung, die Art der Bildfüllung, wie eine steile Diagonale von der Bergsilhouette über die erhobene Hand des Hauptmanns und den Kopf Johannis zu den knienden Frauen niederwuchtet und von der ganz im Schmerz Zusammengekrümmten umgekehrt wieder emporschreit, wie dieser bis in die linke Hälfte hereinragenden bewegten Masse die einzige Gestalt der stummklagenden Gottesmutter entgegengesetzt ist, welch individuelle Sprache alle Hände reden, nicht zuletzt die Christi. All dies hat Grünewald in der Folgezeit noch zu vereinfachen und noch zu steigern gewußt. Man staunt aber bei der kleinen Tafel nicht minder über die großartige und freie malerische Gestaltung der Landschaft, wo nur auf das einfach Erhabene, die Stimmung des Ganzen unterstützende Gesamtbild gesehen und kein Detail hervorgehoben ist. Ungemein diskret ist die Ölbergszene im Hintergrunde behandelt. Der Meister in der Wieder-

gabe des Stofflichen kündigt sich namentlich in der Malerei der Rustung des Longinus an. Wo ist vorher ein Panzer derart gemalt worden? In dem heiligen Mauritius sollte dann diese Art Malerei ihre höchste Vollendung finden. Daß das Baseler Bild das früheste uns erhaltene Werk Grünewalds ist, beweisen allein schon die überaus schlanken, noch sehr gotischen Proportionen, die in der Folgezeit immer mehr einer renaissancemäßigen Fülle Platz machen.

Die beiden Dresdener Studien zu Aposteln und zur Wolke für die verschollene „Verklärung Christi" zeigen uns in der Tat „in Furcht ganz verzuckte Aposteln", wie Sandrart sich ausdrückt (Abb. 58 und 59). Allerstärkste Bewegung und Erregung ist hier zur Expression gebracht. Jede Eckigkeit scheint geschwunden. In dem Tasten und Niederstürzen, in jeder Bewegung von Füßen und Händen, von Kopf und Gewand, ist Erstaunen und Verzückung, Anbetung und inneres Erbeben restlos klar ausgedrückt.

Mancher Leser wird sich wundern, nicht die „Verspottung Christi" in der Münchener älteren Pinakothek (Abb. 50) als frühestes uns erhaltenes Werk von Grünewald bezeichnet und besprochen zu finden. Dieses Bild ist aber nicht nur später entstanden als die Baseler „Kreuzigung", sondern sogar nicht unerheblich später. Mindestens ein Lustrum liegt zwischen der Entstehung der beiden Arbeiten. Das bereits erwähnte Datum, 20. Dezember 1503, der Todestag des mit dem Epitaph Geehrten, ist lediglich der terminus post quem und besagt noch gar nicht, daß Grünewald das Bild unmittelbar danach ausgeführt hat. Des Meisters letztes Werk, die Aschaffenburger „Beweinung", ist allem Anschein nach ein Epitaph, das dem Vorgänger des Kardinals Albrecht von Brandenburg auf dem Mainzer Bischofssitz gewidmet ist, und diese Tafel ist offenbar mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tode des Bischofs Dietrich entstanden! Ich will nun nicht gerade behaupten, daß auch die „Verspottung Christi" um so viel später entstanden ist, obwohl stilistisch das Bild um 1513 noch sehr wohl zu rechtfertigen

wäre. Sicher aber steht das Münchener Bild den Frankfurter Grisaillen, vor allem aber der „Beweinung Christi" vom Isenheimer Altar zeitlich unendlich viel näher, als der „Baseler Kreuzigung". Mit der Predella des Isenheimer Altars geht die „Verspottung" technisch am meisten zusammen. Koloristisch ist sie der Vorläufer der Karlsruher „Kreuztragung". Gewiß hat das Münchener Bild sehr gelitten. Es war zweimal übermalt, alle Augen waren weggekratzt, gleichsam ausgestochen. Wäre das Bild noch besser erhalten, so würde man aber nur noch mehr seine außerordentliche Reife erkennen und die Unmöglichkeit einsehen, es so früh zu datieren, wie dies bisher geschehen ist. Welche Weichheit der Malerei, wie fehlen hier die breiten, schweren, schwarzen Konturen, die noch die frühen Tafeln des Isenheimer Altars aufweisen, wie fortgeschritten ist die Farbenverteilung, wie ist das Bild in Raumbehandlung und Figurenfügung der direkte Vorläufer der Erasmus- und Mauritiustafel in der gleichen Münchener Sammlung! Man vergleiche nur einmal Christi Hände auf der „Verspottung" mit den Händen der Figuren auf der Baseler „Kreuzigung" und mit denen der Frankfurter Bilder oder der Isenheimer „Beweinung". Dann wird man nicht mehr lange zweifeln können, zu welchen Werken die „Verspottung" zeitlich und stilistisch gehört.

Alle charakteristischen Eigenschaften Grünewalds finden sich in der „Verspottung" in voller Klarheit ausgeprägt: die dramatische Kraft der Darstellung, die Betonung des Kontrastes: Roheit und Milde, Wut und Resignation, Brutalität und Menschlichkeit, stärkste Bewegung und abgeklärte Ruhe; der für den Meister so eigentümliche, sprunghafte Wechsel der Größenverhältnisse, der freie malerische Vortrag, das reiche Kolorit, die Kunst, nicht nur äußere Bewegung, sondern innere Erregtheit durch höchste Steigerung des Gesichtsausdrucks wie auch durch eine höchst expressive Sprache der Gesamtbewegung, der Umrißlinien und jeder Einzeltätigkeit, namentlich jener der Hände, wiederzugeben.

Das Thema, das der Künstler in diesem Bilde anschlägt, ist im Grunde genommen das Leitmotiv der meisten seiner Schöpfungen. Wir werden auf seine tiefe Bedeutung für Grünewalds Kunst noch später zurückkommen. Wie auf der späteren Karlsruher „Kreuztragung" hätte der Meister auch auf die „Verspottung" die Worte des Propheten Jesaja setzen können: „Er ist umb unser Sünd willen geschlagen". Grünewald gibt hier weder die sonst so beliebte Dornenkrönung, noch auch die Stäupung an der Säule wieder. Er knüpft an die Worte der Schrift an: „Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?" Hohnvoll schlagen die Knechte auf Christus, dem sie die Augen verbunden haben. Von rückwärts wird im nächsten Augenblick ein wuchtiger Faustschlag auf den ruhigen Dulder niedersausen, dann folgt ein neuer Hieb mit dem verknoteten Strickende des Mannes, der in Ausfallstellung im Vordergrunde zu erblicken ist. Die Stimmen der menschlich Empfindenden, die auf den dicken Büttel einsprechen, werden nicht beachtet, mit der Hand wird der eine „Störenfried" förmlich weggeschoben; schrill ertönt zu dem Schauspiel die Musik des geschäftigen Tambours, der zu gleicher Zeit trommelt und die Pfeife spielt. (Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß auch im Hintergrunde der „Verspottung", ähnlich wie später im Erasmus- und Mauritiusbild ein viertel Dutzend Stäbe auftauchen, zu denen kein Herr, kein Träger zu finden ist.)

Die zwei noch erhaltenen Grisaillen von dem Frankfurter Helleraltar (Abb. 47 und 48) weisen eine Art Helldunkel, gleitende Übergänge vom Licht und Schatten auf, die man in den früheren Werken vergebens sucht. Ob man diese Zunahme an Feinheit der Lichtbeobachtung, wie an malerischer Weichheit im allgemeinen mit einer Reise Grünewalds nach den Niederlanden in Zusammenhang bringen darf, ist höchst fraglich. In der Darstellung wahrt Grünewald hier eine repräsentative Sachlichkeit, besonders bei dem hl. Cyriacus. Der Künstler gibt knapp gefaßt das Hauptereignis aus der Legende dieses Nothelfers wieder. Jeder Versuchung, ein Genrebild



Abb. 24. Der Kniegeige spielende Engel aus der „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars



Abb. 25. Engelköpfe aus der „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars

daraus zu machen, widersteht er ebenso tapfer, erfolgreich und geschmackvoll, wie bei dem im engen zeitlichen Zusammenhang in dieser Tafel stehenden heiligen Antonius auf dem Außenflügel des Isenheimer Altars (Abb. 19). Der heilige Cyriacus soll die Tochter Diokletians vom bösen Geiste befreit haben. Grünewald läßt die fast kretinhaft gebildete Prinzessin (ihr Krönlein liegt vor ihr) neben dem Heiligen knien. Dieser hat dem armen Mädchen die Stola um den Hals geschlungen, drückt ihr mit dem Daumen aufs Kinn, spricht die Beschwörungsformel, die in dem aufgeschlagenen Folianten deutlich zu lesen ist — und schon entweicht der Teufel aus des Mägdleins geöffnetem Mund. Selbst bei diesem repräsentativen Bilde ist alles Aktion; am stärksten strömt dieses Leben in den auffallend gespreizten und gebogenen Fingern der Prinzessin aus.

Die Tafeln für den Isenheimer Altar (Abb. 7—36) bedeuten für uns den Höhepunkt in Grünewalds Schaffen. Der Künstler ist später ganz gewiß zu noch größerer Reife und Verfeinerung gelangt, aber kein Werk erscheint so stark von dem eigentlichsten künstlerischen Wesen des Meisters erfüllt, wie der in der besten Kraft der Mannesjahre geschaffene Isenheimer Altar. Darstellung und Anordnung waren dem Künstler unzweifelhaft genau vorgeschrieben. Es handelte sich um einen Wandelaltar, für den der Kern, die Holzskulpturen, wohl schon seit einer Reihe von Jahren vollendet war. Der Auftraggeber, der Generalpräzeptor des Klosters, Guido Guersi, ließ Grünewald vor allem Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und den beiden Johannes darstellen, darunter am Sockel die Beweinung Christi, auf den feststehenden Außenflügeln den hl. Abt Antonius, den Schutzpatron des Klosters, und den hl. Sebastian. In der Regel sah man diese Darstellung (Abb. 7). An Feiertagen öffnete sich der Altarschrein, die „Kreuzigung" verschwand (die Predella wurde wohl überdeckt oder öffnete sich schon jetzt) und an Stelle der Tafeln, die von dem Leiden und dem Tode des Erlösers und seiner Heiligen sprachen, an Stelle dieser düsteren Szenen traten jetzt

mehr freudige, festliche, die Anfang und Ende der Heilsgeschichte erzählten. Die Innenseiten der „Kreuzigung" rahmten nunmehr ein neues Mittelbild ein. Dieses Mittelbild ist ein Jubellied auf die Menschwerdung Christi. Die Flügel zeigen links die „Verkündigung" und rechts die „Auferstehung Christi" (Abb. 8). An besonderen Festestagen, vor allem am Namenstag des Schutzpatrons, öffnete sich auch das zweite Flügelpaar, ja selbst die Predella tat sich auf, und an Stelle des eben erwähnten Mittelbildes und der Sockeltafel erblickte man die Skulpturen, die Guersis Vorgänger, Jean d'Orliac, von Nikolaus von Hagenau und Beychel hatte ausführen lassen, und die heute leider nicht mehr vollständig erhalten sind (Abb. 12). In der Mitte thront der heilige Augustin, rechts und links von ihm knien zwei Bauern, der eine bringt einen Hahn, der andere ein Schwein zum Geschenk, rechts davon sieht man den hl. Hieronymus als Kardinal mit seinem Löwen, der hier als der Biograph des Kloster-Schutzpatrons seinen Platz hat; links kniet der Stifter, beschirmt von dem hl. Augustin, nach dessen Regeln die Isenheimer Antonitermönche lebten. Am Sockel sieht man die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel. Von dem oberen dekorativen Aufbau sind uns nur noch Fragmente erhalten. Diese goldschimmernden Holzskulpturen wurden nun eingefaßt von den Innenflügeln des zweiten Paares, auf dem rechten wurde die Versuchung des hl. Antonius durch Teufel vor Augen geführt und gezeigt, wie auch er im Leiden stark im Geist geblieben ist, links ward dann endlich der Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus und damit der Friede und die Gottgefälligkeit des Einsiedlerlebens verherrlicht (Abb. 32 u. 33).

Die ganze Heilsgeschichte, wie Leben und Wirken des Titelheiligen werden uns hier in neun Darstellungen vor Augen geführt und in der ganzen Tiefe ihrer Bedeutung klargemacht. Auf dem Golgathabild (Abb. 9) ragt der riesenhafte Leib Christi am rohen Kreuzesholz gegen den verfinsterten Himmel; er ist schon tot, ja der Körper mit den grünlichen Flecken scheint schon in

Verwesung überzugehen. Schwer ruht das Haupt auf der Brust, die ungeheuere Qual des Todes ist noch in den Zügen zu erkennen. Der wilde Aufschrei der Arme und Finger, von denen jeder einzelne zu rufen, die Klage der Verlassenheit zum Himmel hinaufzustöhnen scheint, verleiht dem Ganzen ein unheimliches Leben. Die Gruppe links (Abb. 10) ist erschütternder Jammer, ohnmächtige Klage. Maria, von den Leiden überwältigt, sinkt plötzlich ohnmächtig zurück, noch steht sie mit erhobenen gefalteten Händen, aber ihr Oberkörper ist mit einem Ruck zurückgesunken, und Johannes hält sie mit beiden Armen unter sichtlicher Aufbietung seiner Kraft, klagend auf die ärmste der Frauen niederblickend. Magdalena ringt kniend, zu Christus aufblickend, die Hände, ihre ganze Haltung ist ein hoffnungsloses Sich-aufbäumen. Dieser Gruppe antwortet rechts der unentwegteste aller Propheten, dessen Mission nunmehr erfüllt ist (Abb. 11). Unerschütterlich steht er da, breitbeinig, fast wie Donatellos heiliger Georg und deutet auf den, dessen Kommen und Größe er einst gekündet hat, neben dem seine eigene Person verblassen muß. Was er zu uns spricht, liest man in großen Lettern in dem Winkel zwischen seinem Kopfe und der ausgestreckten Hand: „illum oportet crescere me autem minui", jener muß wachsen, ich aber kleiner werden. Neben Johannes dann das Symbol von Christi Leidenstod, das Symbol der katholischen Kirche, das Lamm Gottes mit dem Kreuz und dem Kelch, eine Schöpfung von rührender Anmut. Die Landschaft ist noch diskreter behandelt, als seinerzeit auf dem Baseler Bild, leicht hügeliges Terrain, dessen müde Wellenlinien den trägen Lauf des Flusses begleiten, der dunkel die Landschaft durchzieht. In der „Beweinung" (Abb. 9 und 43—46) ist nichts mehr von der lauten, verzweiflungsvollen Klage zu hören. Es ist ein stilles Vorsichhinweinen aus rotgeweinten Augen, eine erlösende Resignation. Von milder Melodie sind die Linien; das Thema, das der Körper Christi angibt, nimmt Hügelsilhouette und Fluß auf. Der hl. Sebastian, wie der hl. Antonius auf den Außenflügeln stehen gleich Statuen

auf reich gebildeten Sockeln (Abb. 19 u. 20.) Wir werden über den künstlerischen Grund dieser eigenartigen Auffassung noch zu reden haben. Hier sei nur so viel bemerkt, daß offenbar aus Rücksicht auf die statutarische Haltung die beiden Figuren im Ausdruck stark gedämpft sind und gleich den Frankfurter Grisaillen, denen sie in mannigfacher Hinsicht nahestehen, vor allem repräsentativen Charakter besitzen. Bei dem hl. Antonius tritt das Legendenmotiv noch stärker zurück als bei dem hl. Cyriacus. Der Teufel, der hier das Fenster einschlägt und Rauch und Gestank verbreitet, wirkt wie eine Zutat, die gewissermaßen ebenso als Attribut zu dem Heiligen gehört, wie sein Stab mit der T-Form. Bei dem hl. Sebastian ist die Gesamthaltung nicht so sehr durch den Inhalt, durch die Darstellung begründet, sondern ihre Motivierung ist, wie noch gezeigt wird, im rein Künstlerischen zu suchen. Man blickt hier durch ein Fenster in die elsässische Landschaft hinaus, aus den Lüften nahen sich zwei Engel, die die Märtyrerkrone des Heiligen tragen.

Die „Verkündigung" (Abb. 21) spielt sich in einer Kirche ab. Hinter den beiden Figuren sind zwei Kapellen sichbar, die rückwärtige enthält eine höchst primitive „Bibliothek". Auffallend sind die Vorhänge: ein roter trennt die vordere vom Hauptschiff, die beiden Kapellen werden voneinander durch einen grünen Vorhang geschieden. Die zurückgeschobenen Vorhänge wirken kulissenartig und sollen wohl auch dazu beitragen, das ganze etwas wohnlicher, wärmer erscheinen zu lassen.

Maria, ein junges, frisches Bauernmädchen, ist über die Botschaft, die ihr der riesige, in stürmischer Bewegung heraneilende Himmelsbote mit nachdrücklich erhobener Rechten, eindringlich ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger übermittelt, höchlichst erschrocken. Das Buch, in dem sie las, hat sie auf die Truhe fallen lassen; in die Knie ist sie gesunken und weicht erschreckt, ganz unwillkürlich, mit dem Kopfe vor dem Engel zurück. Sie braucht Zeit, ihre Hände zu falten, um das Wort der Ergebung in den göttlichen Willen



Abb. 26. Der Engel aus der „Verkündigung“ des Isenheimer Altars



Abb. 27. Die Menschwerdung Christi.



Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden



Abb. 28. Die Muttergottes im Rosenhaag aus der „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars

in Demut auszusprechen. Der Heilige Geist schwebt, eine zarte, lichte Gloriole um sich verbreitend, über den beiden. Oben links die Steinfigur des Propheten Jesajas, die fast niederzusteigen scheint und so unheimliches Leben besitzt.

Die „Menschwerdung Christi" (Abb. 25) vereinigt kühn verschiedene Motive, die sonst der mittelalterliche Marienkult einzeln darzustellen liebte. In allen seinen Teilen ist dieses zweite Hauptmittelbild des Isenheimer Altars auch heute noch nicht völlig klar. Doch ist so viel ganz gewiß, daß hier der Jubel über die Menschwerdung ausgedrückt werden sollte, daß die rechte Hauptpartie vor allem als „Maria im Rosenhag" gedacht ist, mit der Verkündigung an die Hirten im Hintergrunde, und die linke Partie das mystische Element besonders zu Wort kommen läßt. Es ist ja nicht nur ein Engelskonzert, sondern wir erblicken hier Maria, ein zweitesmal im Tempel kniend, eine Flammenkrone auf dem Haupte. Mit Recht sieht man in dieser Gestalt die Verkörperung der Immaculata Conceptio, der ohne Erbsünde geborenen Jungfrau, die im Mittelalter wie im Barock eine so große Rolle in der kirchlichen Poesie und Kunst spielt. Ihre „Attribute" finden sich über das ganze Bild verstreut: der verschlossene Garten, der Tempel, der Vorhang, der Rosenstrauch, die Kristallflasche mit dem Wein. Die höchst lebendigen Propheten- und Patriarchenfiguren am Tempelchen sind in jeder Hinsicht Verwandte des Jesajas auf der „Verkündigung". Der Tempelbau ist wie ein zierliches Schmuckstück vor eine hohe Mauer gestellt, die rechts in einem Pfeiler endigt, woran der Vorhang befestigt ist. Auch der Tempel steht also gewissermaßen in dem grünen Garten, darinnen die Madonna sitzt. Das Gesamtmittelbild erhält durch diese eigentümliche Anordnung des Tempelchens vor der dunkeln Wand in der Landschaft etwas, das ebenso sehr an die Bühne wie an das Märchen erinnert.

Bei der Madonna im Rosenhag (Abb. 28) entzückt das traulich zarte Verhältnis von Mutter und Kind, das muntere Spiel des Jesusknäbleins mit dem Korallenkettchen. Es ergreift die Verwendung des mystischen

Motivs, daß die Windel jenes zerrissene Lendentuch ist, das Christus bei seinem Kreuzestod tragen wird. Man bewundert das kühn in den Vordergrund geschobene Beiwerk, dem jede genremäßige Niedlichkeit genommen ist, und das sich würdig neben allem anderen hält: die Wiege, der Zuber, darin das Kind gebadet wird, und das Töpfchen. Aus himmlischen Höhen sendet Gottvater in goldenen Bächen Scharen seiner Engel hernieder; sein himmlischer Thron erhebt sich über dem Gipfel jenes hohen Berges im Hintergrunde, dessen Kuppe von Wolken eingehüllt ist. In den unteren Regionen herrscht lichtklare Mondnacht, wir sehen weit ins Gebirge hinein und erkennen auch die Schar der Lämmer, die Herden der beiden Hirten, von der Erscheinung der beiden Engel erschreckt, flüchten sie in die Berghalde. Auffallend ist es, daß die beiden Engel, die den Hirten die frohe Botschaft bringen, weder Kinder noch Jünglinge sind, sondern das Aussehen von bärtigen Greisen haben. Dies ist aber nicht das einzige Mal, daß Grünewald eine höchst persönliche Auffassung der Engelwelt bekundet. Im gleichen Bilde schildert uns der Meister nicht minder seltsame Engeltypen (Abb. 24 und 25). Der grünliche, ganz gefiederte, mit den Pfauenfedern im Haar, der am äußersten linken Tempelrand die Kniegeige spielt, ist noch nicht der merkwürdigste, auch nicht die kleinen anbetenden Putten, deren Gloriole etwas an ein Pfauenrad erinnert. Vielmehr ist es der Kopf des rotbraunen, der zwischen dem Engel mit den Pfauenfedern und seiner Geige sichtbar wird, weiter jener violette Kopf mit dem rosa Haar über dem Hals dieser Geige und die Halbfigur des über all diesen Engeln schwebenden, von einer Schar kleinerer Engel umgebenen, mit dem merkwürdigen Federputz im Haar. Wie gerade dieser letztgenannte an Indianer erinnert, so ist der rotbraune eine echte Rothaut und der violette ein Typ, wie ihn uns erst Gauguin wieder geschildert hat. Man möchte annehmen, daß Grünewald Indianer gesehen hat. Auf seiner niederländischen Reise wird dies für ihn sehr leicht möglich gewesen sein. Merkwürdig märchenhaft

ist dann weiterhin nicht nur das reiche Farbenbukett, das uns aus der gesamten musizierenden Engelschar entgegenleuchtet, sondern auch der eigentümliche Goldschmuck verschiedener Engel an Hals und Fingern.

Die „Auferstehung Christi" (Abb. 22) schildert in einzigartiger Weise die Loslösung des Geistes von seiner irdischen Hülle, die Entmaterialisierung des Göttlichen. In der Nacht fährt Christus aus dem Grab zum gestirnten Himmel empor. Von der überirdisch strahlenden Erscheinung überwältigt, fallen die schlaftrunkenen Wächter zu Boden, stürzen, taumeln nieder, überkugeln sich vor Schreck und Staunen. Das Leichentuch ist mit Christus emporgefahren, es wird sich im nächsten Augenblicke von ihm ganz lösen, wie seine greifbare Körperlichkeit schwindet. Bei seinem Haupte — dem Haupte des im Gegensatze zur „Kreuzigung" nicht mehr realistisch häßlichen, sondern verklärt idealisierten Christus — sind die Konturen geschwunden, alles wird Glorie, Licht, schöpferische, lichtspendende Kraft. Die Wundmale an Händen und Füßen strahlen Licht aus. Der Gestus der Arme ist von erhabenster Großartigkeit. Er ordnet sich mit wunderbarer Leichtigkeit der Riesengloriole ein. Wie die Körperlichkeit Christi nach oben zu immer mehr abnimmt, so verliert auch das Leichentuch nach oben hin allmählich seine Konsistenz: es scheint sich vom kräftigen Linnen zunächst in eine Art Papiermaché, dann in dünnstes Seidenpapier zu wandeln und schließlich keine gewöhnliche Substanz mehr zu besitzen. Selten ist je wieder der Gegensatz von plumper Erdenschwere und himmlischer Kraft und Leichtigkeit des Sicherhebenkönnens, von irdischer Greifbarkeit und göttlicher Unfaßbarkeit, von derb sinnlich Wahrnehmbarem und geistig nur zu Ahnendem so überzeugend dargestellt worden, nie wieder diese Art der Entrückung, der Umwandlung vom Materiellen ins Immaterielle.

Die „Versuchung des hl. Antonius" (Abb. 30—32) zeigt uns den heiligen Einsiedler in höchster Bedrängnis, hoch oben in der Einsamkeit der Berge. Seine Hütte ist in Brand gesteckt und bis auf das Gerippe

schon zerstört, er selbst wird von teuflischen Wesen geschlagen und gepickt, gezerrt und getreten. Mit dünner, heller Stimme schreit er kläglich und weiß sich keine Rettung. Aber schon hat Gottvater, der hoch in den Lüften thront, den Erzengel Michael ausgesandt, der bereits in den Lüften den Kampf mit den Teufeln aufgenommen hat; während rechts noch einige im Hexenritt heraneilen, sich der Schar der Peiniger des Antonius beizugesellen, fallen andere gleich angesengten Fliegen in das Feuer der brennenden Hütte hinunter (Abb. 34). Rechts unten liest man auf einem Pergamentblatt die Worte, die der Heilige gesprochen haben soll, als er plötzlich von dem Spuk erlöst ward und ein goldener Schein, der den Ort verklärte, ihm anzeigte, woher ihm Hilfe gekommen war: „ubi eras bone Jesu, ubi eras quare non affuisti ut sanares vulnera mea". (Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum bist du nicht dabei gewesen, um meine Wunden zu heilen.) Die Teufel zeigen phantastische Verbindungen von Körperformen aus der ganzen Tierwelt, angefangen von dem Hühnerteufel rechts (Abb. 30), dem Fischmäuligen in der Mitte bis zu dem kleinen Drachenteufel, der mit dem Schnabel eines Truthahns den Heiligen in seine rechte Hand beißt, darinnen er Stock und Rosenkranz hält. Die Ausgeburten der Hölle über dem Hühnerteufel rechts wie auch der am linken Rand den Mantel des Heiligen haltende erinnern lebhaft an Spukgestalten, wie sie Hieronymus Bosch geschaffen hat. Grünewald wird auf seiner niederländischen Reise Bilder von Bosch gesehen haben, und es ist verständlich, daß gerade diese phantastischen Erscheinungen seine besondere Aufmerksamkeit erweckten. Eine scheußliche Gestalt in der Ecke links unten, die sich des Breviers des Heiligen bemächtigt hat, weist am ganzen Körper furchtbare Eiterbeulen auf. Die ganze Gestalt ein blühendes Geschwür. Man pflegt diesen Unhold Lepra- oder Syphilisteufel zu nennen. Daß Grünewald gerade eine solche Erscheinung hier angebracht hat, wird besonders verständlich, wenn man bedenkt, daß von den Mönchen des Isen-



Abb. 29. Disputierende Propheten und Ornament vom Tempelchen aus der „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altars



Abb. 30. Die Hühnerteufel aus der „Versuchung des hl. Antonius“
des Isenheimer Altars

heimer Klosters in erster Linie Leute gepflegt wurden, die mit ansteckenden Hautkrankheiten behaftet waren.

Das letzte Bild atmet im Gegensatz zu der höchst aufgeregten, von Lärm und Kampf erfüllten „Antoniusversuchung" tiefsten Frieden (Abb. 33—36). Der hl. Antonius, der geglaubt hatte, der einzige Einsiedler zu sein, erhält die himmlische Kunde, daß ein noch viel älterer im Gebirge wohne. Er macht sich auf und findet, von einer Hindin geleitet, in einem einsamen Gebirgstal den uralten hl. Paulus. Während sich der hl. Antonius an der primitiv gefaßten Quelle mit seinem Bruder in Christo unterhält, der eigentlich nur noch Haut und Knochen ist und dessen Gewandung aus Palmblättern besteht (Abb. 35), erscheint in den Lüften der Rabe, der dem hl. Paulus sein tägliches Mahl, ein Brot, bringt (Abb. 36). Aber siehe da, die himmlische Vorsehung hat auch für den Gast gesorgt, und erstaunt erkennt der Greis, daß der Rabe zwei Brote im Schnabel hält. In dem hl. Antonius, der in der ursprünglichen Fassung gleichfalls zu dem Raben aufblickte, hat man das Bildnis des Stifters dieser Bilderreihe, des Abtes Guersi, erkennen wollen, da neben ihm sehr diskret mit größter malerischer Delikatesse Guersis Wappen angebracht ist. Dies scheint aber schon aus dem Grunde zweifelhaft, weil die Antonitermönche damals keine Bärte zu tragen pflegten. Übrigens sei darauf hingewiesen, daß der Bart des Antonius auf beiden Legendenstücken von der Hand eines späteren Restaurators etwas vergrößert worden ist.

Dies in knappen Zügen der Inhalt der Isenheimer Tafeln. Grünewald hat sich offenbar auch der Rahmung der Tafeln besonders angenommen. Die Außenbilder: „Kreuzigung", Predella und die feststehenden Flügel täuschen eine marmorne Einfassung vor. Die erste Innenserie zeigt eine schöne Profilierung des Rahmens in Blau und Gold, das zweite Innenpaar, das die Holzskulpturen flankiert, zeigt ein reicheres Rahmenprofil und festliches Rot und Gold.

Wann Grünewald mit den Vorarbeiten begonnen hat, wissen wir nicht. Sehr wahrscheinlich ist es, daß Grünewald schon 1508 an den ersten Tafeln gemalt hat. Die Frankfurter Grisaillen könnten von dem Künstler leicht zwischendurch vorgenommen worden sein, zumal, wie schon mehrfach bemerkt wurde, sie in ihrer ganzen Haltung denjenigen Tafeln des Isenheimer Altars am nächsten stehen, die sicher nicht von Grünewald zu Anfang ausgeführt worden sind. Wir müssen annehmen, daß Grünewald zunächst einen Gesamtplan entwarf, die Kompositionen im einzelnen genau aufzeichnete, dann aber bei der Ausführung der Bilder starke Änderungen vornahm und nach Fertigstellung jeder Serie sich nicht scheute, noch einmal wesentliche Korrekturen anzubringen, um die Tafelgruppen noch besser zueinander abzustimmen. Wer sich für diese Korrekturen ganz besonders interessiert, mag H. A. Schmids sorgfältige Aufzeichnungen hierüber nachlesen. An dieser Stelle sei nur auf das Wichtigste hingewiesen und auf verschiedene Kleinigkeiten, die Schmid entgangen sind. Die Mutter Gottes auf der „Kreuzigung" stand ursprünglich aufrechter und hatte die Augen geöffnet (Abb. 17). Den rechten Arm und die rechte Hand des stützenden Johannes hat Grünewald wiederholt geändert, bis er den überzeugenden Ausdruck für die Kraft des Fassens und Haltens gefunden hatte (Abb. 18). Auch an der linken Hand des Evangelisten Johannes beobachtet man nicht unwesentliche Veränderungen. Die Finger sind jetzt über das Gewand Marias geführt, Gewandfalten durchschneiden noch die Finger (Abb. 15). Am Halse des Johannes ist noch deutlich zu sehen, wie der ursprünglich viel höher sitzende Kragen verlief. Die linke Schulter des Täufers Johannes scheint ursprünglich höher gesessen zu haben und der Mantel um fingerbreit mehr rechts. Bei dem „Engelkonzert" lief die große ornamentale Ranke neben dem Kapitäl über dem Baldachin ursprünglich viel mehr nach links unter dem Maßwerk. Ebenso bemerkt man eine starke Veränderung in der Führung der Krabbe bei dem Ornament rechts neben dem Engel mit der Krone und



Abb. 31. Landschaft aus der „Versuchung des hl. Antonius" des Isenheimer Altars



Abb. 32. Die Versuchung des hl. Antonius

Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden

dem Zepter. Auf dem „Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus" sieht man beim Kopf des hl. Paulus Spuren von Vorzeichnung, die das Haar mehr in die Stirne und noch tiefer in die Schulter hinein verlaufend zeigen. Das Schilfgewand ging beim Bart am Halse noch höher hinauf. Das rechte Knie saß ursprünglich etwas höher, und der linke Arm war erst schmäler, erhielt dann eine bedeutende Verbreiterung am Ellbogen. Bei dem Kopf des „hl. Sebastian" saßen Nasenspitze und Flügel ursprünglich etwas seitlicher. Bei der „Verkündigung" findet sich eine ganze Reihe sehr wesentlicher Veränderungen. Architektur und die deutende Hand des Engels hat Grünewald im Verlauf der Arbeit stark verschoben (Abb. 26). Bei dem „Besuch des hl. Antonius" blickte, wie schon kurz bemerkt wurde, der Heilige ursprünglich zu dem Raben empor. Es haben sich gerade zu dieser Figur zwei Studien erhalten (Abb. 37 und 40), die ursprünglich nebeneinander standen, heute aber getrennt sind, die eine in der Sammlung Ehlers zu Göttingen, die andere im Dresdener Kupferstichkabinett. Wie die Dresdener Studie aufweist, dachte der Künstler eine Zeitlang daran, den hl. Antonius die Hände falten zu lassen. Hätte Grünewald den Antonius aufblickend und mit gefalteten Händen dargestellt, so wäre seine Auffassung derjenigen sehr verwandt gewesen, die wir auf der berühmten Darstellung dieses Themas von Velazquez finden, nur daß der Spanier in seinem Pradobild die Rollen vertauscht, den hl. Paulus beten und den Antonius sich erstaunen läßt, was im Grunde psychologisch noch richtiger und feiner empfunden ist als Grünewalds Idee. Die Rückseite der beiden eben genannten Blätter zeigt auseinander geschnitten die sorgfältige Studie zu den Armen des hl. Sebastian (Abb. 38 und 39). Die Annahme, daß diese Studie später von Grünewald ausgeführt wurde als die zum hl. Antonius, der hl. Sebastian somit in seiner jetzigen Gestalt überhaupt zum Letzten gehört, was Grünewald am Isenheimer Altar gemalt hat, möchte ich bezweifeln.

Damit sind wir zur Frage gekommen, in welcher Reihenfolge die Tafeln

des Isenheimer Altars entstanden sind. Im wesentlichen kann kein Zweifel bestehen. Die „Kreuzigung" ist unbedingt das zuerst gemalte Stück, die innersten Tafeln gehören mit zu dem spätesten, der Künstler ist also gewissermaßen von außen nach innen vorwärts geschritten und hat zuletzt die Predella gemalt. Wohl ist die „Beweinung" ursprünglich mit der „Kreuzigung" konzipiert. Die „Kreuzigung" ist eigentlich ohne die Predella als Bild undenkbar; es wird noch in dem systematischen Teil über Grünewalds Kunst davon zu sprechen sein, wie erst die Predella den notwendigen Ausgleich der Kräfteverteilung bringt. Der Unterschied aber zwischen der Malerei der „Kreuzigung" und der Predella ist in die Augen springend, nicht etwa zurückzuführen auf den jeweils darzustellenden Inhalt, sondern er ist deutlich zu erkennen als Produkt der stetigen starken Entwicklung des Malers Grünewald. Verschwunden sind die ganz dicken schwarzen Konturen (wenn auch in Schattenpartien und in farbig sehr benachbarten Teilen sich noch immer nicht unkräftige Konturen finden), die Malerei ist zarter, weicher, noch fließender, die Farbe delikater geworden. Kein Zweifel, daß „Verkündigung" und „Auferstehung" unmittelbar nach der „Kreuzigung" enstanden sind. Hiernach sind die feststehenden Außenflügel, zunächst wohl als Grisaillen angelegt worden. Es folgt dann zweifelsohne eine Unterbrechung. Nach dieser Pause überging dann höchstwahrscheinlich Grünewald nochmals die Außenflügel und gab ihnen dabei ihre jetzige farbige Gestaltung. Darauf folgt wohl die „Menschwerdung Christi". Die Verwandtschaft zwischen der Malerei des Kleides der Maria im Rosenhag und dem Mantel des hl. Antonius ist ganz außerordentlich groß. Darnach ist die „Versuchung des hl. Antonius" und endlich als letztes vor der Predella der „Besuch des hl. Antonius" ausgeführt worden.

Deutlich können wir bei den Tafeln des Isenheimer Altars erkennen, wie der Künstler unermüdlich nach immer größerer Vollkommenheit und Verfeinerung gestrebt hat, wie er, der große Maltechniker, zu immer neuen Re-

sultaten gelangt, die Beherrschung der Mittel immer souveräner wird und in echtestem Künstlertum mehr und mehr die größte Wirkung mit einem immer kleiner werdenden Aufgebot von äußerlicher Kraft erzielt wird. Besonders augenfällig ist es, wie Grünewalds Kolorismus sich innerhalb weniger Jahre außerordentlich verfeinert, in den letztentstandenen Tafeln des Isenheimer Altars jede koloristische Derbheit, die wir etwa noch bei der „Verkündigung" und „Auferstehung" wahrnehmen können, verschwunden ist.

Man hat bei dem „hl. Sebastian" (Abb. 20) die Verwandtschaft mit einer Jünglingsfigur aus dem „Triumph Cäsars" von Mantegna konstatiert. In der Tat scheint hier eine Anregung durch den italienischen Meister vorzuliegen, leicht erklärlich sowohl aus dem schon betonten repräsentativen Charakter, den sich Grünewald für diese Figur gedacht hatte, als auch aus dem Umstand, daß Grünewalds Gönner Reitzmann Stiche nach dem jetzt in Hampton Court befindlichen „Triumphzug Cäsars" von Mantegna besaß, die Grünewald im Hause seines Gönners sicher mit Interesse studiert hat. Die Mantegnafigur ist alles andere als sklavisch übernommen; sie ist eigentlich nur in ihrer Grundidee, dem Standmotiv, frei verwertet. Bei Mantegna scheint der tragende Jüngling im Vorwärtsschreiten kurz haltzumachen und sich aus dem Bild heraus dem Beschauer zuzudrehen. Grünewald war offenbar von dem Rhythmus dieser Figur begeistert, hat aber dann daraus doch etwas ganz Eigenes gemacht. Es ist ein leichtes, fast lässiges Stehen, wobei der deutsche Künstler alle die Straffheit und Anspannung aufgegeben hat, die Mantegna durch das Motiv des Tragens vor allem hatte geben müssen. Die gewisse Gelöstheit der Glieder bei Grünewald entspricht aber dann auch weiterhin ganz der vorgeschritteneren Zeit, der entwickelteren Stilstufe, die Grünewaldfigur ist eben letzten Endes doch kein Quattrocento mehr, sondern Cinquecento. An Stelle des Angespannten, das man bei allen Mantegnafiguren findet, gibt der deutsche Meister etwas

ganz aus dem Charakter seiner Kunst heraus Geborenes und Begreifliches, will sagen, er gibt an dieser Stelle etwas leicht Spielerisches, Artifizielles, Bizarres.

Es scheint mir hier der richtige Platz, Grünewalds Beziehung zur italienischen Kunst im allgemeinen kurz zu erörtern und die Frage zu beantworten, ob und wieweit Italien auf Grünewalds künstlerische Entwicklung von Einfluß gewesen ist. Es steht außer jedem Zweifel, daß auch Grünewald die Wohltat der italienischen Kunst empfunden, daß auch seine Kunst durch die italienische Renaissance gefördert worden ist. Aber Grünewald war offenbar keineswegs von den Dingen, die er jenseits der Alpen sah, derart hingerissen, daß sein künstlerisches Ziel dadurch wesentlich bestimmt oder umgestoßen worden wäre. Nie hat man bei ihm das Gefühl, er wolle uns in irgendeinem seiner Werke italienisch kommen, oder wie Dürer das Italienische in sein geliebtes Deutsch übertragen. Unverkennbar hat er die hohe formale Kultur der Italiener auf sich wirken lassen, sowohl ihre Figurenmalerei studiert, wie namentlich oberitalienischen Bildformen mancherlei abgelauscht, vor allem aber scheint auch auf Grünewald Lionardo gewirkt zu haben. Der italienische Einfluß ist an einzelnen Beispielen nicht recht nachweisbar, aber er ist im ganzen aus Grünewalds Werken deutlich zu erkennen. Vielleicht ist das zugrunde gegangene Mainzer Dombild mit der Madonna und dem halben Dutzend Heiligen im leisen Anklang an eine venezianische Santa Conversazione geschaffen worden, es klingt die Erinnerung an diese venezianische Bildform ja auch noch in dem Münchener Erasmus- und Mauritiusbild nach. An Lionardo gemahnt, mehr noch als die lächelnde Rosenhagmadonna des Isenheimer Altars, die Zeichnung einer lächelnden Frau im Louvre und das stark zur Karikatur verzerrte Gesicht eines singenden Engels im Berliner Kupferstichkabinett, ebenso wie die rätselhafte physiognomische Studie der „Trinität", jene drei Köpfe gleichfalls in der genannten Berliner Sammlung (Abb. 67). Alle sonstigen Versuche aber, verschiedene Bilder



Abb. 33. Der Besuch des hl. Antonius bei dem hl. Eremiten Paulus

Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden



Abb. 34. Der Kampf der Engel und Teufel aus der „Versuchung des hl. Antonius“ des Isenheimer Altars

Grünewalds in ein Abhängigkeitsverhältnis zu bestimmten italienischen Gemälden zu setzen, scheinen mir höchst problematisch.

In den beiden uns noch erhaltenen Tafeln vom Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar baut Grünewald die während der Arbeit am Isenheimer Altar gemachten Erfahrungen und Errungenschaften konsequent weiter aus. Der Künstler ist noch geschmeidiger geworden, die Malerei noch flüssiger, die Farben sind noch besser verteilt und die Gesamtwirkung womöglich noch reicher. Das heute in der Pfarrkirche zu Stuppach befindliche Mittelbild (Abb. 53), das ja leider gelitten hat und in den beiden Köpfen nicht mehr die ursprüngliche Frische und den von Grünewald gewollten Ausdruck besitzt, außerdem auch etwas beschnitten worden ist, zeigt große Anklänge an die Isenheimer Madonna auf der „Menschwerdung Christi", ist aber von größerer Intimität und läßt durch das außerordentlich reiche Beiwerk einen stärkeren illustrativen, um nicht zu sagen genrehaften Zug aufkommen. Viel mehr als bei dem großgesehenen Isenheimer Bild beachtet man hier alle Einzelheiten, und es ist auch offenbar die Absicht des Künstlers, daß sich das Auge liebevoll mit jedem Detail besonders beschäftigen soll. Gewiß ist die Gesamtkomposition alles andere als kleinlich, und wundervoll vor allem, wie der Baum rechts von Maria die Bewegung der Hauptgruppe begleitet und ihre Grazie nach oben hin schwungvoll fortsetzt. Das Bild lädt zu behaglichem Verweilen ein, wir sollen nicht nur uns an dem Motiv von Mutter und Kind erfreuen, wie Maria dem fröhlichen Christknäblein ein Äpfelchen reicht und sie das muntere Kind zart aber doch sicher hält, sondern wir sollen den Reichtum der Natur genießen, den der Künstler hier vor uns ausbreitet. Und wirklich, voll Bewunderung über Grünewalds Kunst, jede Materie in höchster Vollendung, mit nicht zu überbietender Treue ihrem eigensten Charakter entsprechend darzustellen, erfahren wir hier den sinnlichen Zauber unserer Umwelt in märchenhafter Zusammenstellung und Verklärung: Marias pelzgefüttertes Brokatkleid und ihren zarten Schleier, den goldgeränderten

blauen Mantel mit dem violetten Futter, den Schimmer des Goldhaares, den Schmelz der Glasur des grünen Tonkrugs, das blumige Leuchten des Rosenkranzes aus Korallen und Bernstein aus der weißen Schüssel, das zarte Blühen der Rosen, Lilien und Marienblumen aus dem braunen Topf heraus, das Idyll der Bienenkörbe, die Heiterkeit der freundlichen Stadt, die im Schutze des großen Münsters steht, das rechts aufragt und über dessen Freitreppe fromme Bürger zum Gebet hinaufsteigen, ein Bau echtester, deutscher Art, hier malerisch aus Licht und Schatten gewebt, in den einzelnen Motiven deutlich Erinnerungen an das Straßburger Münster verratend, endlich die Himmelserscheinungen: der Regenbogen und die noch hoch darüber thronende, durch ausschwärmende Engelscharen sich manifestierende Gottheit.

Das im Museum zu Freiburg i. Br. erhaltene Flügelbild mit der Darstellung der Gründung von Santa Maria Maggiore (Abb. 55) nimmt die leise genrehafte Note des Mittelstückes auf, ja verstärkt sie noch. Dieses religiöse Historienbild erzählt die schöne Legende mit voller Deutlichkeit und im echten Märchenton: Da liegt der Papst mit der Tiara zu Bett, in seinem damaligen Palast, dem Lateran, und träumt von der hl. Jungfrau, die in der gleichen Nacht dem frommen Patrizier Johannes und seiner Gattin erscheint und den Wunsch nach einer ihr geweihten Kirche kundtut. Damit wir die himmlische Erscheinung ja nicht übersehen, läßt der Künstler einen Mann und eine Frau auf der Treppe, die zum Palast führt, in deutlichster Weise zur Mariengestalt hinaufsehen und deuten. Inzwischen hat sich das ehrwürdige Paar beim Papst eingestellt; in feierlicher Prozession ist man von der Lateranbasilika zu der Stätte gezogen, die von der Madonna durch ein Wunder als den Bauplatz für ihre erste Kirche in Rom bezeichnet ist: im Sommer ist an der Stelle, wo nunmehr Santa Maria Maggiore sich erheben soll, Schnee gefallen. Die Erregung über das Ereignis zittert nach, vor allem auch in dem Volke, das bei der Basilika



Abb. 35. Der hl. Einsiedler Paulus aus dem „Besuch des hl. Antonius“
des Isenheimer Altars



Abb. 36. Der Rabe aus dem „Besuch des hl. Antonius“ des Isenheimer Altars

zurückgeblieben ist. Der Papst steht in vollem Ornat auf der beschneiten Stelle und legt mit einer Hacke die Stelle für den Grundstein frei, während zwei Diakone seinen Mantel halten, Kardinäle, Bischöfe und fahnentragende Ministranten in weiterer Entfernung dem Akt assistieren. Dem Papst am nächsten kniet das fromme alte Paar, ergriffen und leicht verlegen.

Dieses Bild, das mit Recht als eine besonders reife Leistung des Malers Grünewald gefeiert wird, zeigt aber nicht nur in der technischen Behandlung, in seinem juwelenhaften Kolorit, seiner Stimmung auf Rot und Weiß und in der Durchführung der Freilichtmalerei einen erheblichen Fortschritt gegenüber den Tafeln des Isenheimer Altars, sondern ist auch in der seelischen Vertiefung noch reicher, was ebenso das Ehepaar in seiner feinen Nuancierung offenbart wie der durchgeistigte Kopf des Papstes und die Art, wie er die an und für sich sehr prosaische Aktion zu einem, wenn auch ungewohnten, von edler Würde getragenen Zeremoniell erhebt.

Zu der von Grünewald nicht ausgeführten „Anbetung der Könige", die für die Außenseiten des Altars bestimmt war, dürfen wir wohl in einem beiderseits gefüllten Studienblatt des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 62 und 63) sowie in einem Blatt der Wiener Albertina Vorarbeiten erblicken.

Das Berliner Blatt zeigt auf der einen Seite die sitzende heilige Jungfrau mit dem Christkind auf dem Schoß; rechts hinter Maria erblickt man einen Engelknaben, dessen Hände über die Schulter der Madonna hervorkommen. Alle drei blicken nach links nieder, offenbar zu den sich nahenden drei Königen. Die andere Seite des Blattes gibt einen knienden König wieder. Man kann kaum im Zweifel sein, daß es der Mohr ist. Höchst merkwürdigerweise tragen nicht Pagen aus des Königs Gefolge den Mantel ihres Herrn, sondern zwei große Engel mit gewaltigen Flügeln. Nicht minder eigenartig ist es, daß sich diese Gruppe anscheinend durch eine Art verwilderten Garten hindurch bewegt, der Mantel zwischen Gestrüpp und Bäumchen beinah kunstvoll durchgebracht werden muß. Nicht nur ähnliche Baumstämme und

Stämmchen, sondern auch die gleiche Tendenz, die Figur durch Äste und Zweige gewissermaßen einzuklemmen, finden wir auf dem Wiener Blatt. Der Dargestellte mit dem langen Stab im Arm, den gefalteten Händen, der nach links niederblickt, kann gar kein anderer sein als der hl. Joseph, der schon in seinem Typ den heiligen Nährvater verrät.

Die künstlerische Entwicklung Grünewalds seit der Vollendung des Isenheimer Altars ist fast noch besser als bei den für den Maria-Schnee-Altar geschaffenen Tafeln durch einen Vergleich der Isenheimer „Kreuzigung“ mit der jetzt in Karlsruhe befindlichen aufzuzeigen. Im Zusammenhang damit muß aber zunächst noch von einer weiteren Kreuzigungsdarstellung die Rede sein, die leider nur noch in Kopien erhalten ist. Sandrart sah, wie er erzählt, bei dem bayerischen Kurfürsten eine kleine Tafel mit einer Golgathadarstellung, den Namen des Künstlers wußte man nicht zu nennen. Sandrart erkannte in dem Werk, das schon 1605 Raffael Sadeler d. Ä. im Auftrag des damaligen Herzogs Wilhelm gestochen hatte, sofort die Hand Meister Grünewalds. Dieses Original ist verschollen. Neben dem Sadelerschen Stich kennen wir eine als niederländisch geltende Kopie im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die offenkundig mit dem Stich in näherer Beziehung steht als mit dem verschollenen Original, ferner eine bei Freiherrn von Cramer-Klett auf Hohenaschau und bei Dr. R. von Pauer in München (Abb. 6). In überzeugender Weise hat Hagen dargetan, daß die Pauersche Kopie Grünewalds Arbeit unbedingt am nächsten steht. Die anderen verfälschten den Rhythmus der Komposition und setzen eine kleinliche Eleganz an Stelle der Großzügigkeit und der ergreifenden Schlichtheit, die offenbar in Grünewalds kleiner Tafel geherrscht haben müssen. Gegenüber den beiden bisher besprochenen Darstellungen des Themas ist der Figurenapparat kleiner, außer Christus sehen wir nur Maria, Johannes und Magdalena. Es fehlt jeder Glanz. Magdalena ist keine jugendliche Frau in eleganter Robe, sondern ähnlich wie Maria eine verhärmte alte Frau. An

Stelle des aufgeregten, höchst beschwingten Pathos ist bei den Frauen eine nicht minder ergreifende stille Resignation getreten. Die Frauen weinen ihren Jammer in sich hinein, Magdalena erhebt leise ihre Hände, zwischen Christus und Maria kniend und in dieser Eingeklemmtheit noch kleiner und demütiger wirkend. Johannes ist ganz nahe zu dem Gekreuzigten getreten, die Hände gleichfalls in stummer Klage ringend, doch sprechen sie besonders laut in der Art, wie sie sich von dem nächtlichen Himmel abheben. Die Johannesfigur, noch mehr aber der Christus zeigen formal weit engere Beziehungen zu dem Baseler Bild als zu den entsprechenden Isenheimer Gestalten, wie aus allen Kopien deutlich hervorgeht. Namentlich die Bildung von Kopf und Leib Christi lassen es als sicher erscheinen, daß das verschollene Bild vor der Isenheimer „Kreuzigung" entstanden ist und nicht nachher. Es ist wohl ausgeschlossen, daß Grünewald in späterer Zeit nochmals auf den Christustyp zurückgegriffen hätte, den er in der Frühzeit verwendet hat.

Die für Tauberbischofsheim spätestens zu Anfang der zwanziger Jahre gemalte Altartafel, jetzt in der Karlsruher Kunsthalle (Abb. 52), gibt die letzte und reifste Redaktion des Golgathathemas. In der Vereinfachung ist Grünewald noch weiter gegangen, wir sehen nur Christus am Kreuz, Maria und den Evangelisten. Diese drei Figuren aber füllen das Bild so vollkommen aus, daß man sagen möchte, die Tafel berste vor der Wucht des Schmerzes Christi und der Klage des Johannes. Der tote Christus überbietet den Isenheimer noch an Häßlichkeit, die Dornenkrone ist viel größer, es ist förmlich ein Dornengestrüpp, der Körper erscheint noch verwester, noch qualvoller, geschüttelt von Schmerzen, das Lendentuch noch zerfetzter. Johannes tritt in leidenschaftlicher Klage zu Christus heran, er ist die Vollendung des Typs, der uns zum erstenmal in Basel begegnet. Die schlichte, namentlich gegen den gewaltigen Christus und den das gewöhnliche Körpermaß übersteigenden Johannes besonders klein wirkende, ganz in das blaue Kleid und rote Kopftuch eingemummte Maria gibt in wunderbar einfacher und tiefergreifender

Weise den notwendigen Ausgleich, die starke Note der Resignation. Und es ist gerade die Gestalt dieses verhärmten Mütterchens, die besonders unvergeßlich bleibt, dem Bild erst seinen wahren Charakter verleiht, uns die Christusgestalt in all dem jämmerlichen Leid, das sie erfahren, noch näher bringt. Mit Recht hat der Dichter Huysmans diesen Christus den Gott der Armen genannt, den Gott, „der sich den Elenden, Ausgestoßenen gesellte, allen denen, deren Häßlichkeit und Notdurft die Welt verachtet". „Der Christ mit der Mutter, die er mit geängsteter Kindesstimme gerufen, wie jeder in höchster Gefahr der Mutter ruft; mit der Mutter, die dabei steht, machtlos wie jede Mutter."

Die „Kreuztragung" (Abb. 51) am gleichen Orte, die Grünewald auf der anderen Seite der Altartafel gemalt hat, behandelt gleichfalls das Thema des Schmerzes, des Leidens um der ganzen Menschheit willen. Grünewald hat hier noch einmal seine ganze Meisterschaft in der Darstellung hochdramatischer Szenen bewiesen. Das Bild ist ein Treiben und Hetzen, ein Schlagen und Prügeln, ein Zusammenbrechen und roh Wiederaufgerissenwerden, ein Niedersausen von Hieben, ein höhnendes Geschrei der entmenschten Schergen und ein verzweifelter Aufblick des unsagbar leidenden Christus. Aus einem Tor zur Linken kam der Zug, nicht lange dauert's, so wird er durch das zur Rechten wieder verschwunden sein. In dem Eindringen der Peiniger von allen Seiten möchte man das Bild mit der „Antoniusversuchung" vergleichen. Wie die Streiche auf Christus niederfallen und er zusammensinkt, so stürzt auch mit ihm die Diagonale der Komposition, um sich sofort noch steiler zu erheben, ebenso wie man Christus emporzerrt, am Rock und mit dem Strick, der ihm um den Leib gebunden. Die beiden Bilder sind heute leider schlecht erhalten. Über die Qualität der Malerei ist nichts ganz Bestimmtes mehr zu sagen. Die Verteilung des Kolorits in kleineren Maßen bei der „Kreuztragung" ist aber sehr bezeichnend für den sehr gereiften Stil des Meisters.



Abb. 37. Kreidestudie zum hl. Antonius auf dem „Besuch" des Isenheimer Altars
Dresden, Kupferstichsammlung



Abb. 38. Linker Teil der Kreidestudie zu den Armen des hl. Sebastian des Isenheimer Altars

Dresden, Kupferstichsammlung



Abb. 39. Rechter Teil der Kreidestudie zu den Armen des hl. Sebastian

Göttingen, Sammlung Ehlers



Abb. 10. Kreidestudie zum hl. Antonius auf dem „Besuch" des Isenheimer Altars

Göttingen, Sammlung Ehlers

In ganz anderer Weise können wir die malerischen Feinheiten in der gegen 1525 für einen Altar der Stiftskirche in Halle geschaffenen Tafel mit dem hl. Erasmus und Mauritius genießen. Das jetzt in der Münchener Älteren Pinakothek befindliche Werk (Abb. 56) zeigt in allem und jedem die Souveränität des genialen Künstlers. Es ist eine Schöpfung, die in jeder Hinsicht große Kühnheiten aufweist und sich Freiheiten herausnimmt, die bisher kein deutscher Maler wagte. Bei Grünewald wirkt aber alles als ganz selbstverständlich, ja man wird sich seiner Neuerungen erst gar nicht recht bewußt, man läßt zunächst nur die Tafel mit ihrer außerordentlichen Lebendigkeit und ihrem zauberhaften malerischen Reichtum auf sich wirken, ohne nach den Gründen dieser Wirkung zu fragen. Man hat, um den Inhalt des Bildes zu erklären, das Gemälde bald als Taufe des hl. Mauritius, bald als Bekehrung dieses Mohrenheiligen durch den hl. Erasmus bezeichnen wollen. Von den beiden Titeln ist der zweite sicherlich berechtigter. Aber es ist sehr fraglich, ob der Künstler hier wirklich einen ganz bestimmten Augenblick aus der Geschichte der beiden Heiligen darstellen wollte. Was wir sehen, ist eine lebhafte Unterhaltung, eine Diskussion zwischen den beiden Heiligen, wobei der heilige Kirchenfürst Erasmus von einem alten Sekretär, einem Kanonikus, begleitet wird, und der heilige Mohrenhauptmann aus Afrika, ganz seinem Stand entsprechend, von einigen Kriegern. Es wurde schon bemerkt, daß diese Santa Conversazione etwas an venezianische Schöpfungen dieser Art erinnert, und zwar an solche ungezwungene Gruppen wie die, die wir auf Tizians um 1523 entstandenem Gemälde im Vatikan eine so große Rolle spielen sehen. Grünewald verzichtet hier aber nicht nur auf die Madonnendarstellung, sondern gibt diesem durchaus mit repräsentativen Absichten geschaffenen Altarbild eine noch größere Ungezwungenheit, ja eine weit größere Freiheit als etwa den bekannten, paarweise dargestellten Heiligenbildern eines Bonifazio.

Die Szene spielt in einem einfachen Raum, vor einem tiefgrünen Vor-

hang, rechts ist ein wenig Mauerwerk erkenntlich. Im Vergleich zu der im Aufbau sonst so verwandten „Verspottung Christi" ist eine viel größere Luftigkeit und Lockerheit bemerkenswert. Das Ganze wird von einer merkwürdigen Asymmetrie beherrscht, der Mohr und seine Leute haben geradezu eine Offensive unternommen, der Heilige aus dem Norden steht am linken Bildrand. Mit größter Lebhaftigkeit redet der Mohr gestikulierend auf ihn ein. Etwas schwerfällig, aber doch unerschütterliche Sicherheit und Ruhe atmend, hört ihn der heilige Bischof an, der im ganzen Glanz seiner Würde mit allen Abzeichen seines Bischofsamtes sowie dem Attribut seines Martyriums, der Haspel mit den Gedärmen, auf diese Bühne gestellt ist. In dem hl. Erasmus hat Grünewald unverkennbar seinen Mäzen, den Kardinal Albrecht, porträtiert, und um ja recht deutlich zu werden, ist vorn in die Alba in kostbarer Stickerei unten das Wappen des deutschen Kirchenfürsten, die Wappen seiner drei Bistümer, eingewirkt. Für die Rüstung des hl. Mauritius hat sich der Künstler an die später eingeschmolzene Reliquienstatue der Stiftskirche gehalten auch für das kostbare Kränzlein, ein Meisterstück der Goldschmiedekunst, war ein Vorbild da und zwar in einer Mauritiusbüste, die wir heute nur noch aus der Miniatur eines Aschaffenburger Kodex kennen. Auf dem Bild sind drei Beine, zu denen kein Träger sichtbar ist, und zwar sind dies die beiden roten zwischen den gepanzerten Füßen des hl. Mauritius und den beiden blauen Strümpfen des Mannes mit der blauen Kappe (der eine blaue Strumpf ist nur als ganz schmaler Streifen neben dem rechten roten zu sehen). Ferner ragt rechts noch ein rotbestrumpftes Bein in das Bild; der dazu gehörige Mann bekundet seine Bildnähe außerdem durch eine in das Bild noch hineinragende Lanze.

Nicht an Reife der Malerei, aber wohl an Eigenart der Komposition und Tiefe der Empfindung wird die Münchener Erasmus- und Mauritiustafel durch Grünewalds letztes uns erhaltenes, wohl kurz vor seinem Tode vollendetes Werk übertroffen: durch die „Beweinung Christi" in der Aschaffen-

burger Stiftskirche (Abb. 44). Ob dieses in mannigfacher Hinsicht rätselhafte Bild ein Epitaph oder die Predella eines Altarwerkes bildete, ähnlich wie die Isenheimer „Beweinung" — wir wissen es nicht. Sicher ist, daß die Tafel nicht etwa, wie man im ersten Augenblick meinen könnte, verstümmelt, später oben und unten abgeschnitten wurde, sondern sie ist so gedacht und gemalt, wie wir sie heute vor uns sehen. Dies beweist ganz einfach die Tatsache, daß sich rings um das Bild unbemalte Kanten ziehen. Die kühnen Überschneidungen durch den Bildrand, die an Eigenwilligkeit nicht zu überbietende Einordnung der Figuren und Figurenteile, sind also ebenso von dem Künstler gewollt, wie der für jene Zeit höchst auffallende Unterschied in den Proportionen der Hauptfiguren und der „Stifter" und das Verhältnis von Wappen zu Figuren. (Die Vermutung, die schon hier und da geäußert wurde, die Aschaffenburger „Pietà" könnte die Predella zum Maria-Schnee-Altar sein, ist nicht nur deshalb hinfällig, weil die Pietà auf einer noch höheren Stilstufe steht als jener Altar, sondern weil schon die Darstellung in keiner Weise weder zu den eigentlichen Maria-Schnee-Bildern noch zu einer „Anbetung der Könige" paßt.

Christus liegt am Fuß des Kreuzes, der Körper nicht so zerschunden, die Füße nicht so verquollen wie auf der Isenheimer Darstellung und auf den Golgathabildern. Wie das Haupt müde auf der rechten Schulter ruht, ist eine der wundervollsten Erfindungen Grünewalds. Diese großartige, tiefergreifende elegische Note haben dann auch rasch nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer aufgegriffen, wie vor allem der Christus aus der Moosbacher Kreuzigungsgruppe im Darmstädter Landesmuseum beweist. Sehr schön ist auch die Führung von Armen und Händen und die Drapierung des Bahrtuches. Von Maria erblickt man nur zwei bleiche, betend ineinander gefaltete Hände und den unteren Teil ihres blauen Mantels. Aber dieses Wenige genügt, um uns zu erschüttern. An den Kreuzesstamm gelehnt ist die Leiter, von der nur die untersten Sprossen sichtbar sind. Dahinter dehnt sich der

Sarkophag, dehnt sich die vereinsamte, trauernde Landschaft. An beiden Seiten aber flammen zwei Wappen auf, die mit ihrem lebhaften Rot und Gold stark zu dem bleichen Grün und kühlen Blau kontrastierend wie zwei Fanale die Szene einrahmen. Ihre Farbigkeit setzt sich fort in den eigentümlichen, fast mystisch wirkenden kleinen Stiftergestalten, die betend und klagend dieser heiligen Trauerszene assistieren. Sie ersetzen gewissermaßen das biblische Gefolge, das der Meister hier aus künstlerischen Gründen nicht brauchen konnte. In der linken Gestalt, bei dem Wappen des Kurfürsten von Brandenburg, hat man wegen der entfernten Porträtähnlichkeit diesen Kirchenfürsten selbst erkennen wollen, in dem Paar zur Rechten, bei dem Wappen von Albrechts Vorgänger auf dem Stuhl des hl. Willegis, Verwandte dieses Grafen von Erbach, den Reichsgrafen Eberhard XII. und seine Gattin, jenen Mann, der den Bauernaufstand in der Aschaffenburger Gegend 1525 bezwang. Möglicherweise zeigte das Wappenbild rechts ursprünglich die Embleme dieses Grafen, der später die Reformation begünstigte; denn allem Anschein nach ist das Wappen übermalt.

Das Bild atmet Resignation, verhaltene Klage und Erlösung von schwerem Leid. In dieser Elegie, die von so unendlichem Zartgefühl getragen ist, klingt für uns Grünewalds Werk aus; sie wirkt wie der Abgesang eines gewaltigen Heldengedichts, es verkörpert sich aber darin auch der Weisheit letzter Schluß, zu dem der Mensch und der Künstler Grünewald gelangt ist.

Sandrart erwähnt ganz kurz, daß der schwedische Gesandte im Haag, Peter Spiring von Nordtholm, Gemälde von Grünewald besessen habe. Er wollte auch in einem Johannes, den er 1630 in Rom sah, das Fragment einer Kreuzigungsgruppe von Grünewald erkennen. Ganz sicher hat ja Grünewald mehr Werke geschaffen, als wir aus den Urkunden und den Beschreibungen Sandrarts wissen. Zu diesen dürften eine Reihe von Zeichnungen gehören, von denen noch kurz die Rede sein soll. Die Erlanger Universitätsbibliothek bewahrt eine leider von fremder Hand mit Tusche



Abb. 41. Sogenanntes Selbstbildnis Grünewalds (Kreide)

Erlangen, Bibliothek



Abb. 42. Sogen. höhnender Pharisäer

Berlin, Kupferstichkabinett

überarbeitete Kreidezeichnung, von der die Kasseler Galerie eine Kopie besitzt und die Sandrart in seiner „Teutschen Akademie" als Selbstbildnis Grünewalds aus seiner späteren Zeit in einem Kupferstich wiedergegeben hat. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß das Erlanger Blatt (Abb. 41), dieser alte Mann mit dem schütteren, langen Haar, dem ungepflegten Kinnbart und dem ganz durchgeistigten Ausdruck eine große Ähnlichkeit mit dem „hl. Paulus" auf dem „Besuchs"bild des Isenheimer Altars aufweist. Schwerlich ist es aber eine direkte Studie zu dem hl. Paulus, sondern eher eine zu einem Johannes Ev. auf Pathmos. Das Blatt weist von anderer, aber immerhin alter Hand neben Grünewalds Monogramm auch die Jahreszahl 1529 auf, die nicht als Entstehungsjahr des Blattes aufzufassen ist, sondern als Zeichen, daß dieses Jahr eine besondere Rolle in Grünewalds Leben spielen muß, und als weitere Bestätigung dafür genommen werden darf, daß der Künstler in diesem Jahre gestorben ist. Vielleicht als Studien zu einer Magdalena für eine nach dem Isenheimer Altar entstandene „Kreuzigung" sind die beiden Naturstudien mit einer aufblickenden Frau zu betrachten, die sich auf Vorder- und Rückseite eines Blattes in der Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg in Lützschena bei Leipzig befinden (Abb. 49).

Der von Hagen gemachte Versuch, eine Reihe von Studienblättern mit einer Darstellung der Marter des hl. Vinzenz in Verbindung zu bringen, ist in jeder Hinsicht mißglückt zu nennen. Denn erstens ist es eine durch nichts begründete Hypothese Hagens, daß das verschollene Altarwerk für Oberissigheim ein Flügelaltar war und auf dem einen Flügel eine Szene aus der Geschichte des hl. Vinzenz gezeigt haben könnte, und zweitens geht es nicht an, aus der niederblickenden Frau im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 61), deren echt weibliche Frisur mit dem Zopfkranz deutlich erkennbar ist, einen jungen Mann zu machen und aus dem singenden Engel mit dem echten weichen Kinderkopf (Abb. 60) einen in sinnloser Wut schreienden Mann. Diese beiden Studien, wiederum auf Vorder- und Rückseite eines

Blattes, gehören wohl gleichfalls in die Zeit nach dem Isenheimer Altar. Bei dem Frauenkopf mit dem sehr starken Kinn ist wohl die Vermutung nicht ganz von der Hand zu weisen, daß wir hier ein Bildnis jener vor uns haben könnten, mit der Grünewald „übel verheuratet" gewesen ist. Im übrigen spricht die Haltung sehr für eine Studie zu einer Madonna in der Art der Isenheimer oder Stuppacher. Die Studie zu einem Schergen im Louvre mit der alten Jahreszahl 1513, ein Blatt, das in früheren Zeiten unter dem Namen „Leonardo" ging und von Hagen wiederum mit der hypothetischen Vinzenzmarter in Verbindung gebracht wird, ist wohl von außerordentlicher Schlagkraft. Aber die Strichführung ist für Grünewald zu derb, der Naturalismus von anderer Art, mehr an einen Meister der Donauschule gemahnend. Vielleicht zu einer „Verspottung Christi", zu einem „Ecce Homo" dürfte die Studie eines knienden Mannes im Berliner Kupferstichkabinet (Abb. 42) gehören (nur die Figur ist alt und von Grünewald, wenn auch teilweise übermalt; alles andere ist spätere Zutat), in dem Schmid mit Recht einen höhnenden Pharisäer gesehen hat. Von dem Kopf einer lächelnden Frau im Louvre, die wohl gegen 1520 entstanden ist und im ersten Moment etwas von dem Typ einer hl. Anna besitzt, war schon weiter oben die Rede. Höchst rätselhaft ist nach wie vor das großartige späte Blatt mit den drei Männerköpfen im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 67), jene seltsame, von einer Glorie umstrahlte Trinität, die nach drei Richtungen blickend aus einem Körperstamm herauszuwachsen scheint. Man hat sie schon gedeutet als Trinität des Bösen: Fleischeslust links, Hoffart in der Mitte, Habsucht oder Augenlust rechts. Jedenfalls bringt uns eine ganz einfache Erklärung, daß etwa die Köpfe zufällig so zusammen gekommen seien, daß Grünewald ein Studienblatt, worauf sich schon einer der Köpfe befand, nun noch für die anderen benutzt habe, nicht weiter. Man spürt zu sehr die innere Vision, die Einheit des Ganzen, die künstlerische Formulierung und Vertiefung bei diesen nicht ohne unmittelbare Naturanschauung



Abb. 43. Beweinung Christi

Isenheimer Altar. Colmar, Museum Unterlinden

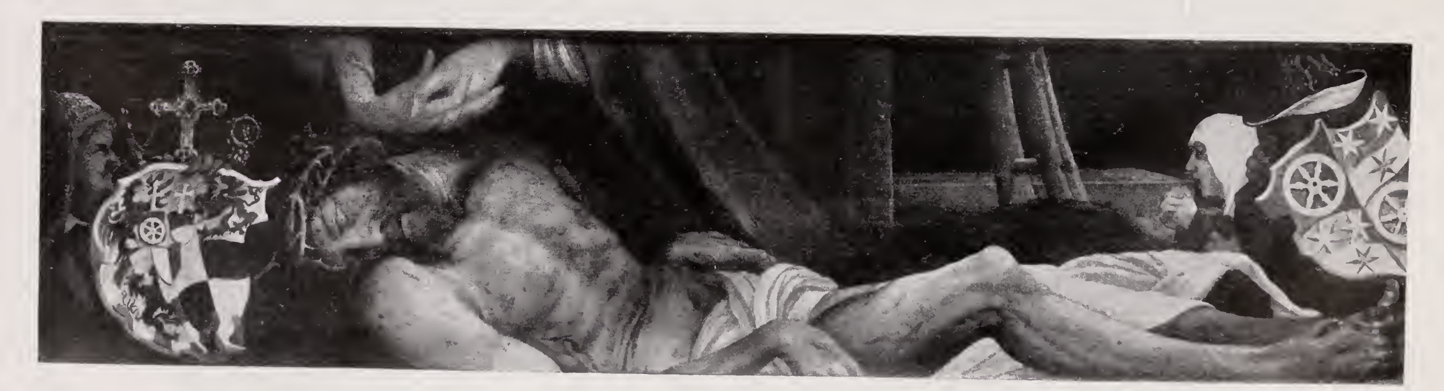


Abb. 44. Beweinung Christi

Aschaffenburg, Stiftskirche

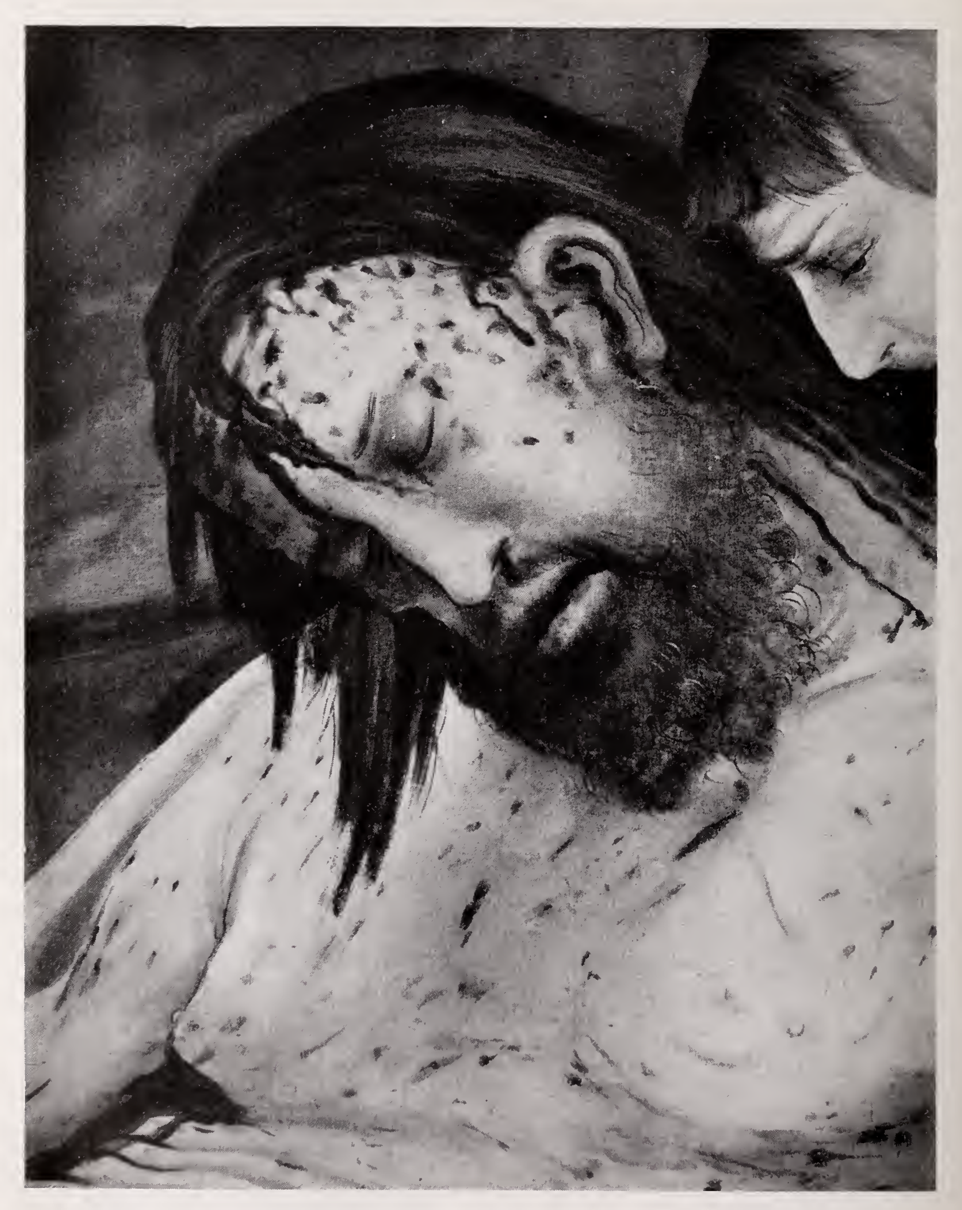


Abb. 45. Der tote Christus aus der „Beweinung" des Isenheimer Altars

gezeichneten Köpfen. Der Spätzeit gehört weiterhin das von R. Oldenbourg im Nationalmuseum zu Stockholm als Grünewald erkannte Blatt an, das ein falsches Dürermonogramm aufweist und eine suggestive Studie eines vollen älteren Männerkopfes ist (Abb. 64). Vor allem aber ist noch der beiden Blätter zu gedenken, die vielleicht als Naturstudien für eine hl. Magdalena aufzufassen sind, das eine in Oxford (Abb. 66), das andere in der Sammlung Julius Licht in Berlin (Abb. 65).

Mit Recht sagt Max J. Friedländer von Grünewalds Zeichnungen, daß sie „reicher an individuellem Leben sind als irgendeine Zeichnung Dürers. Die Weichheit und Feinheit sind ebensowenig erstrebt wie die Härte; alles ist entstanden."

Einige dieser Blätter, so die in Oxford, Lützschena und in der Sammlung Licht zu Berlin, gehörten wohl zu jenen „herrlichen Handrissen, meistens mit schwarzer Kreid und theils fast Lebens-Größe gezeichnet", die, wie uns Sandrart berichtet, Grünewalds Schüler Grimmer von seines Meisters Witib bekommen und nach dieses Grimmers Ableben dessen Schüler Philipp Uffenbach an sich gebracht hat. Bei Uffenbach hat der junge Sandrart diese in einem Buch vereinigten Handrisse studiert. Nach Uffenbachs Tod verkaufte die Witwe des Malers dieses Buch zu hohem Preis an den Frankfurter Sammler Abraham Schelkens. Es paßt ja zu dem Schicksal von Grünewalds Werken, daß auch von diesen Zeichnungen nur wenige auf uns gekommen sind. Hier aber besteht doch die Hoffnung, daß ebenso wie in den letzten Jahren einzelne dieser Blätter wieder auftauchten, mit der Zeit sich noch eine weitere Zahl dazugesellen, das spärlich uns erhaltene Gesamtwerk bereichern und uns auch von mancher noch herrschenden Unsicherheit befreien werden.

3. Grünewalds Kunst

Zwanzig Gemälde, davon eines nur in Kopien erhalten, und ebensoviele Zeichnungen, das ist alles, was von Grünewalds Lebenswerk auf uns gekommen ist. Aber es genügt, um uns nicht nur ein Bild stetiger Entwicklung des Meisters zu geben, sondern auch den ganzen Umfang und die Bedeutung seiner Kunst klar zu erkennen. Wir haben es ausschließlich mit Werken zu tun, die zum Schmuck von Kirchen bestimmt waren. Aber in diesen Werken spiegelt sich die ganze Welt. Grünewalds höchster Ehrgeiz war es nicht, die materielle Schönheit dieser Natur zu schildern, seine Interessen gingen weit darüber hinaus, nur ein äußeres Abbild der ihn umgebenden Welt mit dem Pinsel festzuhalten. Eine seltsame Nervosität erfüllt seine Kunst, ein Drang, alle Wonnen und Leiden in seinen Bildern auszudrücken. Innere Gesichte, seelische Erregungen suchte er in Bildern religiösen Charakters wiederzugeben. Ihn hat es offenbar nie gereizt, ein weltliches Historienstück oder ein mythologisches Gemälde zu schaffen; weder besitzen wir ein gemaltes Einzelporträt von seiner Hand noch einen weiblichen Akt, keine Venus und keine Eva, die doch sonst jeder Künstler jener Zeit gemalt hat. Grünewald lebte eingeschlossen in seinem anscheinend engen Darstellungsbereich, der aber doch mehr als bei irgendeinem anderen das gesamte Universum und das ganze Reich menschlicher Gefühle und seelischer Stimmungen umfaßt.

Auch in den Zeiten, da man mit seinem Namen keine rechte Vorstellung von seiner Kunst verband, war sein Ruhm nie ganz erloschen. Und als man Verborgenes ans Tageslicht gezogen, Verkanntes als sein Gut erkannte und sein Werk von Schlacken reinigte, da fehlte es unter den Begeisterten



Abb. 46. Maria aus der „Beweinung" des Isenheimer Altars



Abb. 47. Der hl. Cyriacus

Frankfurt a. M., Historisches Museum



Abb. 18. Der hl. Lorenz

Frankfurt a. M., Historisches Museum



Abb. 19. Kreidestudie zu einer klagenden Frau

Lützschena, Sammlung Frhr. Speck von Sternburg

nicht an Stimmen, die Grünewald gegen Dürer ausspielten, wenn nicht gar über Dürer erhoben, und es wurde so mehr als einmal die Frage aufgeworfen, wer der Bessere der beiden sei.

Grünewald und Dürer qualitativ gegeneinander abzuwägen, hat wenig Sinn. Wie kann man zweifeln, daß Dürer der universellere Geist gewesen, der nicht nur als Maler, sondern auch als Graphiker Unvergängliches geschaffen, der Künstler und Forscher in einer Person, eine vom höchsten Ethos getragene Persönlichkeit, ein Lehrer und geistiger Führer der deutschen Nation war, dessen Leben wie dessen Kunst nicht unähnlich der Goethes die Quintessenz deutschen Wesens zu enthalten scheint, der weit über Deutschlands Grenzen hinaus einen dauernden starken Einfluß ausgeübt hat. Grünewald war Maler, nur Maler, ein leidenschaftlicher, mit dem Pinsel predigender und dichtender, und die ganze deutsche Kunst hat keinen Stärkeren hervorgebracht. Dürer und Grünewald sind grundverschiedene Naturen. Bei Dürer stetes Streben nach immer größerer Klarheit, ein überaus gewissenhaftes Zusammenfügen der einzelnen Teile, höchste Klugheit, größtes Wissen, sorgfältigste Überlegung. Seine Kunst die konsequente Folge der Entwicklung, die die deutsche Malerei und Graphik im 15. Jahrhundert durchgemacht hat. Grünewald dagegen das leidenschaftliche Temperament, chaotisch, voll feurigen Pathos, ganz ungleich in seinem Schaffen, ursprünglich in seinem Wesen, in seiner Kunst keine Folge und kein Hinausweisen auf die kommende Generation, eher ein Zurückbiegen in das reine Mittelalter, eine stolze Fermate, zeitlos, letzten Endes ein monumentaler, vulkanischer Ausbruch deutschen Gefühls, deutscher Mystik, deutscher Phantasiekunst.

Ganz gewiß ist Grünewald weit davon entfernt gewesen, in der italienischen Renaissance das größte Heil zu erblicken, das seiner Zeit widerfahren war. Er strebte nicht danach, die italienische Kunst für Deutschland zu erobern, in ihre Geheimnisse einzudringen und ihre Schönheiten nach deutscher Art weiter auszubauen, wie das Dürer tat. Sein Ziel war nicht italienisches

Maß und abgeklärte Harmonie, klassische Schönheit des Konturs, vollendete Abrundung und kristallene Klarheit. Aber der Künstler war schließlich doch ein Kind seiner Zeit, er hat in seiner genialen Art von den Errungenschaften der Renaissance das übernommen, was ihm adäquat war, woran er, der seiner Zeit als Maler ja weit vorauseilende, gar nicht vorübergehen konnte. Und wüßten wir überhaupt nichts von Grünewalds Lebensdaten, so müßten wir seine Werke doch ungefähr in die Jahre setzen, in denen sie tatsächlich entstanden sind.

Wie sehr Grünewald ein Meister der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance war, beweist nichts deutlicher als das breite Stehen seiner Figuren, ihr handfestes Agieren und kräftiges Zupacken, das volle Verständnis und die Beherrschung des menschlichen Körpers (daß Grünewald nicht selten gegen die anatomische Richtigkeit fehlt, steht auf einem anderen Blatt), der Wandel der noch gotischen, sehr schlanken Proportionen, die wir noch in seinen ersten uns erhaltenen Werken beobachten, in die massigeren, immer breiter und voller werdenden Formen seiner späteren Gestalten. Die Eroberung der Natur ist in Grünewalds Schöpfungen vollständig vollzogen.

Der Spätgotiker verrät sich an allen Ecken und Enden: in dem reichen Linienspiel, in der Unruhe und Beweglichkeit, in der Liebe für den Wechsel von Licht und Schatten, für stets neue Formen (daß von den Säulenbasen am Tempelchen auf der „Menschwerdung Christi" eine jede ein anderes Muster aufzeigt, ist besonders charakteristisch für die Freude am Wechsel und an der Mannigfaltigkeit der Zierformen, die gerade auch diesem Spätgotiker eignete). Es fehlt selbstverständlich auch das bizarr-maniristische Moment nicht, man sehe nur, wie die zwei Pfeile, von einem Strick gehalten, an der Sebastianssäule hängen, man erinnere sich nur an die preziöse Art, wie die Engel Kniegeige und Violine spielen, die Stuppacher Madonna das Äpfelchen faßt. Ganz spätgotisch vollends ist der komplizierte Reichtum der Grünewaldschen Schöpfungen, wofür die Stuppacher Madonna vielleicht das markanteste Beispiel ist.



Abb. 50. Verspottung Christi

München, Ältere Pinakothek



Abb. 51. Kreuztragung Christi

Karlsruhe, Kunsthalle

Wohl liebt Grünewald das Spätgotisch-Komplizierte, aber so umfangreich, so vielteilig seine Schöpfungen auch sein mögen, es herrscht doch eine Logik des Bildbaues, eine feste Architektur, latente Harmonie der einzelnen Teile, ein großer Zug, ein in seiner Art ordnender, überragender Geist. Dies spürt man besonders, wenn man etwa den Isenheimer Altar mit einer noch komplizierteren, noch bedeutend mehr Darstellungen enthaltenden Schöpfung eines späteren deutschen Renaissancemeisters vergleicht: mit dem Hochaltar der oberen Stadtpfarrkirche in Ingolstadt von Hans Müelich. Wie kleinlich, wie so gar nicht aus einer Gesamtbildvorstellung heraus ist das alles gedacht und gemalt!

Grünewald sieht immer von Anfang an das Bildganze vor Augen, wie es bei einem Meister der Komposition von seiner Art selbstverständlich ist. Nicht aus einem Detail wächst ein Bild bei ihm, die Komposition steht fix und fertig in seinem Kopfe und rasch wird sie niedergeschrieben. Ebenso rasch auch entschließt sich Grünewald — hierin aufs neue Velazquez verwandt — ein schon weit gediehenes Bild in seiner Komposition umzuändern. Es werden dann naturgemäß nicht nur Kleinigkeiten korrigiert, sondern das Bild erfährt in allen seinen wichtigen Teilen beträchtliche Verschiebungen und Veränderungen. Grünewald entschließt sich sogar mehr als einmal dazu, ein großes Bild wiederholt radikal durchzukorrigieren. Aber durch all die verschiedenen Stadien hindurch bessernd, weiß er die Frische des ersten Entwurfes wunderbar zu erhalten. Die Genesis seiner Bilder zeigt, wie übervoll an künstlerischen Ideen der Meister ist, aus welch reichem Born er spenden will und kann, wie rastlos er arbeitet, bis er den letzten endgültigen Ausdruck gefunden hat, der uns restlos seine Absicht, seine Welt, sein Wesen enthüllt.

Alle Werke Grünewalds sind in jeder Hinsicht auf den Kontrast gestellt. Der Künstler denkt in Kontrasten, und in dieser Kontrastwirkung beruht nicht zu geringem Teil die Macht von Grünewalds Schöpfungen. Es kontrastieren ganze Bilder, so beim Isenheimer Altar die düster dramatische

Golgathaszene und die idyllische, ganz von Jubel und Anmut strahlende „Menschwerdung Christi", die höllische „Versuchung des hl. Antonius" und der von himmlischem Frieden erfüllte „Besuch beim hl. Paulus". Vorder- und Hintergrund werden zueinander in Kontrast gesetzt, sehr plastisch empfundene Figuren im Vordergrund und ganz verschwimmende Erscheinungen im Hintergrund. Hell und Dunkel stehen sich gegenüber, so besonders bei der „Auferstehung Christi" und bei der „Menschwerdung", Zeichnerisches und Malerisches, dicke schwarze Konturen und malerisch weiche Silhouetten. Zartes paart sich mit Robustem, Aufgeregtes mit Ruhigem, Lebhaftes mit Gelassenem, überirdische Milde mit teuflischer Roheit; Lasten wird mit Schweben kontrastiert, leichtes Aufsteigen mit plumpen Sichüberkugeln.

Wie der Künstler aus überquellendem Reichtum heraus schafft, so füllt er seine Bilder bis zum Rand. Grünewald legt größten Wert darauf, daß seine Gemälde bis in den letzten Winkel hinein Leben zeigen, und je älter er wird, desto eifriger ist er darauf bedacht, die Lebendigkeit seiner Schöpfungen nach den Bildrändern zu nicht abnehmen zu lassen, sondern sie eher noch zu steigern. So erklären sich die zahlreichen Überschneidungen von Figuren durch den Bildrand, das Hinausrücken von Figuren möglichst nahe zum Bildrand, man denke nur an die Karlsruher „Kreuzigung", wo das Bild besonders durch die Johannesfigur rechts und durch den bis an den Rahmen herangerückten Kreuzbalken oben fast gesprengt wird, man denke an die Figurenverteilung auf dem Münchener Erasmus- und Mauritiusbild, an die ins Bild ragenden Lanzen und Füße, und man erinnere sich endlich an die Aschaffenburger „Beweinung" mit ihren unerhörten Überschneidungen.

Der Umstand, daß Grünewald stets von der Gesamtidee ausgeht, das Bildganze ihm dauernd vor Augen bleibt, bringt es mit sich, daß die Bildteile aufs engste miteinander verknüpft sind; bei nebeneinander stehenden Tafeln, wie bei dem Isenheimer Altar, auch die Flügel und Mittelstücke.

Nicht nur, daß der Meister mit größter künstlerischer Feinfühligkeit Übergänge von einer Tafel zur anderen schafft, die eine zum Auftakt der anderen größeren macht oder umgekehrt mitunter auch die Seitenteile in dem Mittelstück erst ausklingen läßt — man beachte nur, wie der Tempel auf der „Menschwerdung" das Motiv der Kirche des Verkündigungsflügels aufnimmt, die Prophetenfigur der Kirche nicht nur in innerster, geistiger, sondern auch engster, formaler Beziehung zu den Figuren auf dem Tempel steht und umgekehrt, wie die Nacht der „Auferstehung" in den dunklen Wolken der Mondnacht auf der „Menschwerdung" hinüberklingt — sondern Grünewald treibt geradezu einen gewagten Ausgleich der Bildteile, ja bei Altarwerken wird die Ponderation, das Gleichgewicht der Kräfte erst durch das Zusammensehen der ganzen Tafelgruppe durch die Einbeziehung aller Teile, aller Flügel in die Gesamtkomposition hergestellt. Ebenso wie man bei Grünewald aus einer einzelnen Tafel, bei all der scheinbaren Willkür, kein Teilchen wegnehmen kann, ohne Sinn und Komposition des Ganzen zu stören, so ist in gewissem Maße auch bei den Altarwerken mehr als einmal die einzelne Tafel nur Fragment: sie muß mit den anderen, seien es Flügel, sei es die Predella oder beides, zusammengenommen werden. Am augenfälligsten ist dies bei der „Kreuzigung" des Isenheimer Altars (Abb. 9). Hier steht der aus drei Figuren gefügten Gruppe links von Christus nur die eine Figur des Täufers Johannes gegenüber. Gewiß hat der Künstler durch die breite Stellung, die Proportionierung, das Deuten usw. alles getan, um diese Gestalt gegen die Übermacht auf der anderen Seite zur Geltung zu bringen, gewiß lag ihm auch daran, das „Kleinerwerden", wovon der Vorläufer Christi spricht, auch formal auszudrücken. Aber das Bild wirkt doch, bei all der Liebe Grünewalds für die Asymmetrie, zu unausgeglichen. Erst die Predella stellt das Gleichgewicht der Kräfte her, Kreuzigung und Beweinung ergeben erst zusammengesehen eine künstlerische Einheit. Bei der Predella ist naturgemäß die Verteilung der Kräfte umgekehrt. Nur so erklärt sich, daß die

ganze Figurengruppe die rechte Bildhälfte ausfüllt und man auf der linken nur den langgestreckten leeren Sarkophag mit der Landschaft sieht. Im übrigen findet der deutende Täufer auf der Hauptdarstellung nach links eine bedeutende Unterstützung in dem hl. Sebastian, dessen ausgestreckte Arme, die sich in den zusammengelegten Händen vereinen, in machtvollster Weise das Motiv des ausgestreckten rechten Armes mit der deutenden Hand des Johannes unterstreichen, variieren. Die starke Vorliebe für asymmetrische Verteilung und die Freude des Künstlers, den Kräfteausgleich auf verschiedenartigstem Wege herzustellen, findet man bei fast allen Einzeltafeln des Meisters. Die „Verspottung Christi" ist, wie schon betont, in bezug auf die Kräfteverteilung dem Münchener Mauritius- und Erasmusbild merkwürdig verwandt. Bei der Baseler „Kreuzigung" ist numerisch die linke Hälfte der rechten wohl überlegen, aber die beiden hohen Männergestalten rechts, die den ganzen Bildraum zwischen Christus und dem Bildrand ausfüllen, wirken beinahe stärker als die beiden zusammengekauerten Frauen und die fast ganz von der Landschaft umflossene, als einzige der Frauen stehende Maria. Daher hat der Künstler den Körper Christi ein wenig mehr auf die linke Seite des Kreuzes hingeschoben und läßt hier die Ausbuchtung des Körpers und das Lendentuch kräftiger wirken. Bei der nur in Kopien erhaltenen „Kreuzigung" ist es umgekehrt. Hier mußte der Meister der Johannesfigur zu Hilfe kommen, da sich jetzt auf der linken Hälfte zwei Frauenfiguren finden, die die ganze betreffende Bildbreite ausfüllen, während Johannes allein und vom Bildrand abgerückt steht. Mit bedeutend größerer Entschiedenheit als vorher ist nun dem Körper Christi ein Ruck nach rechts gegeben, die Ausbuchtungen des Leibes auf der rechten Seite sprechen nun noch viel mehr, ebenso wie der herunterhängende Teil des Lendentuches, das naturgemäß jetzt rechts (vom Beschauer) geknüpft ist. Bei der Karlsruher „Kreuzigung", wo auf beiden Seiten ja nur eine Figur steht und damit die „Gefahr" einer Symmetrie für Grünewald groß war, läßt der Künstler



Abb. 52. Golgatha

Karlsruhe, Kunsthalle



Abb. 53. Die hl. Muttergottes vom Schnee

Stuppach, Pfarrkirche. Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk

den Johannes vor allem viel größer erscheinen als Maria, sie an Haupt und Füßen überragen, läßt die Johannesfigur den Zwischenraum zwischen Crucifixus und Bildrand mehr füllen, schiebt Christi Körper nach rechts, läßt aber das Haupt Christi nicht nur stark nach links fallen, sondern betont die Dornenkrone mit dem nach links unten ragenden Zweigen und baut hinter Maria ein kleines Gebirge, dessen Silhouette die verhältnismäßig kleine Frauenfigur hebt und stärkt.

Grünewalds große kompositionelle Phantasie zeigt sich überall in seiner Linearkomposition. Daß er gern mit Diagonalen arbeitet, ist bei seiner barocken Veranlagung nicht besonders verwunderlich. Er macht aber auch ausgiebigen, höchst künstlerischen, um nicht zu sagen raffinierten Gebrauch von Parallelen und, was besonderer Beachtung wert ist, von Kurven.

Die Diagonale als Hauptkompositionslinie spielt schon auf der Baseler „Kreuzigung" eine große Rolle. Steil saust sie zu den klagenden Frauen nieder. Bei der Isenheimer „Kreuzigung" verläuft eine sehr wichtige Diagonale vom Kopfe des Evangelisten Johannes über Magdalena zur Maria der Predella, eine fast parallele, aber etwas sanftere vom Haupte der Gottesmutter über Magdalena zu den Füßen Christi, die ganz in diese Diagonale eingestellt sind, zu dem Lamm, um im Johannes der Predella auszuklingen. In die Diagonale des linken Armes Christi ist nicht nur das Haupt eingestellt, sondern auch der deutende Finger des Täufers. Bei der „Beweinung" verspürt man die Wohltat einer sanften Schräge, wenn man hier nicht von einer flachen Kurve reden will. Die Wirkung der „Auferstehung" beruht zum guten Teil auf dem Spiel der Diagonalen: das leichte Emporschweben Christi wird dadurch erzielt, daß der Schräge des Bahrtuches die der Beine entgegenwirkt. (Über die Kurven dieses Bildes gleich weiter unten.) Von den Antoniusbildern und der bereits im zweiten Kapitel in dieser Hinsicht schon gewürdigten „Kreuztragung" soll hier nicht weiter die Rede sein.

Die Parallelen als Mittel nachdrücklichster Betonung einer Bewegung finden wir besonders bei dem Isenheimer Altar, wo nicht nur die Arme des hl. Sebastian, wie schon an anderer Stelle ausgeführt, ein Echo und eine Unterstützung des erhobenen Armes mit der deutenden Hand des Täufers sind, sondern der Oberkörper der umsinkenden Maria eine höchst wirksame Parallele zu dem des Johannes bildet. Das auf der rechten Seite in drei Teile zerschlissene Lendentuch Christi auf der Karlsruher „Kreuzigung" muß gleichfalls in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Höchst eindrucksvoll ist auch die Führung der Parallelen auf der Antoniusversuchung: der nach unten sich biegende bemooste große Ast, der drohend dem geschwungenen Stock des Hühnerteufels assistiert, und die Balken der verbrannten Hütte, die des Heiligen Linie wiederholen.

Die Liebe Grünewalds für geschwungene Linien, für Kurven, die sich suchen und fliehen, ist wohl nicht zuletzt aus Grünewalds stark musikalischem Empfinden heraus zu erklären. In der Geschichte der Kunst finden wir diese Verwendung von Kurven in noch reicherem Maße bei einem gleichfalls sehr musikalischen Meister, dem Vater der venezianischen Barockmalerei wieder, bei Jacopo Tintoretto. Meist sind es Steilkurven, die wir bei Grünewald antreffen, von großer Energie erfüllt. So geht auf der Isenheimer „Kreuzigung" eine Kurve von Johannes Ev. in die Gestall der Magdalena, die sich im Kontrast zu der steif zurücksinkenden Maria in des Wortes verwegenster Bedeutung krümmt. Die schwungvolle Kurve, in die ihr Haar wie ihr weiches Gewand einfließt, verbindet zugleich ihre Gestalt mit dem Paar des Johannes und der Gottesmutter zu einer unlösbaren Gruppe (Abb. 10). Es wurde schon weiter oben angedeutet, daß der Johannes und der Christus der „Beweinung" in ihrem Lineament etwas von einer sanften Kurve besitzen; der leidenschaftliche Schmerz, all der Fanatismus und die Pathetik der Kreuzigung klingt hier in milder Linie aus. Bei der „Verkündigung" spielen die Kurven der Gewölberippen keine unbeträchtliche Rolle.

Vor allem aber steigt in einer Kurve das Gewand Marias vom linken Bildrand auf, es ist der Auftakt, mit dem die Gesamtkomposition der mittleren Bilderserie des Altarwerkes anhebt, ebenso wie es von dem Gambenspielenden Engel auf der „Menschwerdung" aufgenommen und dann in der Kurve des Beines des im Vordergrund liegenden Kriegers auf der „Auferstehung" ausklingt. Zu beachten ist weiter die vorflatternde Kurve des Mantels des Verkündigungsengels, die gewissermaßen die befehlende Geste, welche die hl. Jungfrau aus ihrer Ruhe aufschreckt, energisch vorwegnimmt. Die „Auferstehung" ist ein feierliches Klingen von Kurven. Es wurde schon gesagt, daß das Bahrtuch nicht eigentlich die Geradheit einer Diagonale zeigt, sondern mehr das Fließende einer Kurve; erst recht ist dies der Fall, wenn man die Gesamtbewegung Christi betrachtet, die Linie, die von seinem Kopfe bis zu seinen Füßen geht. Seine Arme sind sich rundend ganz in den Kreis der Aureole eingeordnet. Das Spiel der Kurven, das sich schon hier findet, ist in noch ganz anderer Weise in dem Mittelbild des Maria-Schneealtars, in der Stuppacher Madonna gesteigert. Die Kurve, die vom Scheitel der Madonna über ihr Haar geht, wird vom unteren Teil des Baumes begleitet und von dem oberen Teil in die Gegenkurve gewandelt, die dann kräftig in dem Regenbogen ausklingt. Ein zartes Nachspiel haben diese Kurven, gewissermaßen ein Spiegelbild im Wasser, in den Kurven des Schleiers. Unnötig zu sagen, daß sich diese größeren Kurven dann in kleineren verästeln, daß im ganzen Bilde Nachklänge zu verspüren sind. Kein Wunder, daß auch die „Gründung von Santa Maria Maggiore" in Freiburg Kurven aufweist, vor allem in dem doppelt geschwungenen Mantelrand des Papstes. Jedem unvergeßlich ist ja die Kurve des blauen Mantels der Maria auf der Aschaffenburger „Beweinung".

In Grünewalds Werken ist ein ständiges Fluten, eine ewige Bewegung. Bald ein Zusammenzucken im Schmerz, bald ein eindringliches Deuten, bald ein klagender Aufschrei, bald zusammenbrechende Ohnmacht, bald heftiger

Kampf, bald eindringliche Zwiesprache, bald ein Aufrauschen zur Himmelshöhe, bald ein jähes Sichüberkugeln, bald ein leises Waldweben, bald ein Sichauftürmen von Bergen, bald ein Fliehen erschreckter Lämmer, bald der sanfte Weidegang eines zarten Rehes, bald lastende Verfinsterung, bald strahlende Erhellung zarter Mondnächte. Und wie die Finsternis, die bei Christi Tod herüberzieht, uns beklommen macht, so fließen bei Darstellungen, wie der heiligen Jungfrau mit dem Christuskind und jener der beiden Einsiedler, die Seligkeiten himmlischen Trostes in goldenen Strömen auf uns nieder, von den ätherischen Höhen der thronenden Göttlichkeit sanft niederflutend.

Grünewald liebt die Bewegung über alles. Wie sehr sie bei dem Künstler nicht nur der Ausfluß seines Temperamentes, Kind des spätgotischen Stils, sondern Ausdruck höchster Geistigkeit ist, beweist vor allem die „Auferstehung". Durch die mannigfaltigste Variierung des Bewegungsmotivs läßt uns Grünewald die Verwandlung des körperlichen Christus in den entmaterialisierten miterleben, diesen Vorgang, der nicht darstellbar scheint, sich vor unseren Augen vollziehen.

Alle seine Personen sind beschäftigt, stets sind wir Zeugen von Handlungen. Hände feiern nicht: sie falten sich, klagen, krampfen sich, schlagen und packen, reißen und deuten, beten und spielen. Stricke hängen nicht, sie baumeln. Ornament rankt sich nicht ruhig, es züngelt. Ebenso wie Grünewald Steinfiguren zum Leben erweckt. Köpfe halten nicht still, sie lachen und lächeln, weinen und schreien, singen und brüllen, erstarren in Ohnmacht und Tod. Und wie Grünewalds Menschen und seine Figuren aus Stein, wie seine Architektur, so lebt auch die Natur. Zweige ranken und schlingen sich, Ströme rauschen, Quellen murmeln, Äste drohen, Moos tropft von den Bäumen, Gewitterwolken ballen sich und zarte Wolkenschwaden ziehen durch die Nacht.

Grünewald braucht in seinem Streben nach höchster Lebendigkeit das



Abb. 54. Blumenstilleben aus dem Stuppacher Muttergottesbild

Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk



Abb. 55. Die Gründung von Sa. Maria Maggiore in Rom

Freiburg i. B., Städtisches Museum

reichste Linienspiel. Dieses „expressive" Ornament ist ihm nicht Selbstzweck. Der stets bewegte Kontur, das oft Flammende, Flackernde, Hüpfende, wie das munter Fließende der Zeichnung ist künstlerische Formulierung des geistigen Wesens seiner Werke, seiner Geschöpfe.

Einige Einzelheiten: Den Händen wendet Grünewald stets besondere Liebe zu und weist ihnen überall wichtige Rollen an (Abb. 14, 15, 18, 23, 29). Kein Romane, selbst nicht Lionardo oder Michelangelo, läßt seine Menschen lebhafter und eindringlicher mit den Händen reden als dieser deutsche Meister. Er braucht die Hände mit ihrer vollen Tätigkeit ebenso notwendig wie Rubens. Nur daß es sich bei dem Spätgotiker nicht so sehr um Barock-Motorisches von vollsaftiger Animalität handelt, sondern vor allem um die Sichtbarmachung geistiger Energien, geistiger Erregungen. Die verschiedene Handhaltung beim Reden, Beten und Klagen zeigt nicht nur das jeweilige Tempo und den Stärkegrad an, es enthüllt vielmehr den ganzen Charakter der Person. Ein besonderes Vergnügen ist es dem Künstler, die Hand in einem Handschuh steckend noch in ihrer vollen Energie zu veranschaulichen, die Lebendigkeit der Finger dadurch noch mehr zu betonen (Abb. 57). Was besagen nicht die zitternden Hände des auf den neuen Schlag wartenden Christus auf der „Verspottung" oder die zarten, schmalen, die das schwere plumpe Kreuz nicht halten, nicht recht umfassen können, auf der „Kreuztragung". Wie unendlich fein gedacht und beobachtet ist der alte fromme Patrizier auf der „Gründung von Santa Maria Maggiore", der verlegen ob der himmlischen Gnade und des Ehrenplatzes bei der Zeremonie mit beiden Händen seinen Hut drückt und dreht. Eine besondere Vorliebe zeigt Grünewald dafür, den Daumen stark abgespreizt zu geben. Jeder Finger, jedes Fingerglied kommt bei ihm zu seinem Recht, ist mit stärkstem Leben getränkt. Jede Hand ist anders, so einander ähnlich sie auch manchmal scheinen mögen.

Die Füße sind bei Grünewald vielfach verdeckt; wo sie der Künstler zeigt,

sieht man durchweg derbe Formen. Die Beine benützt der Meister gerne als wichtiges Bewegungselement. Die überzähligen auf dem Erasmusbild sind nicht Reste geänderter Figuren, die Grünewald etwa in genialer Achtlosigkeit stehen gelassen hat, sondern bewußt, so wie sie sind, vom Künstler ins Bild gesetzt.

Nichts ist für Grünewald charakteristischer, als daß er den Engel auf der „Verkündigung" des Isenheimer Altars nicht nur ein Zepter halten, sondern mit der gleichen Hand auch noch einen Zipfel seines Mantels fassen läßt (Abb. 26). Er nimmt jede Gelegenheit wahr, die Motive zu komplizieren, vor allem um die Bewegung, soweit es nur geht, zu steigern. Fast ist es, als ob manchmal Grünewald Angst hätte, er könnte an irgendeiner Stelle zu wenig lebendig, um nicht zu sagen tot wirken. Dabei ist ja gerade dieser rote Mantel des Engels aufs stärkste bewegt (von dem Sinn des vorflatternden Zipfels war ja schon die Rede). Gern läßt der Künstler sich die Gewänder irgendwo verfangen, um selbst da, wo es eigentlich gar nicht möglich scheint, Unruhe, krause Lebendigkeit zu erzeugen. So verfängt sich das Kirchengewand des hl. Lorenz im Rost, die Schleppe des Mohrenkönigs auf der Berliner Zeichnung im Gestrüpp, ähnlich erscheint der hl. Joseph auf der Wiener Zeichnung (besonders sein Mantel zwischen sich windenden Stämmen und Zweigen eingeklemmt), und der Kreuzbalken auf der Karlsruher „Kreuztragung" schiebt sich zwischen Christi Schenkel, so daß auch hier das lange Gewand im Balken sich sozusagen verfängt, den unteren Balkenteil umkleidet, ihn arabeskengleich umspielt.

Andererseits liebt Grünewald plissierte Gewänder, fließende, gewellte Mäntel und Kleider, namentlich bei Frauen. Bei der Magdalena der Isenheimer „Kreuzigung" und der Madonna auf der „Menschwerdung" rieseln die Gewänder, als seien sie Fortsetzung des lockigen Haares dieser Frauen.

Bücher werden so gehalten, daß ein Finger mindestens sich in die Blätter klemmt; aber auch ohne dies erscheinen die Blätter bewegt und gewellt.

Bei dem Buche, das die Maria der „Verkündigung" gelesen, kommt noch die Bewegung des Fallens, des Herunterrutschens dazu. Maria hat es in ihrem Schreck fallen lassen, und nun droht es, von der Truhe zu Boden zu gleiten.

Einen sehr wesentlichen Bewegungsfaktor bilden dann die zahlreichen Überschneidungen. Die Art, wie der Verkündigungsengel, der Johannes der Karlsruher „Kreuzigung" die Schergen auf beiden Seiten der „Kreuzschleppung" und die Figuren auf der rechten Seite des Erasmusbildes vom Bildrand überschnitten werden, erhöht den Eindruck lebhafter Bewegung ganz bedeutend.

Bewegung ganz anderer Art kommt auch in die Werke Grünewalds durch den in einem Bilde häufig wechselnden Größenmaßstab der einzelnen Figuren. Dieser Wechsel der Proportionen ist alles andere als willkürlich. Er ist vielmehr äußerst berechnet und dient den verschiedensten Zwecken. Grünewald erweist sich hier als ein Meister, Figuren beliebig größer oder kleiner werden zu lassen; er wendet Raffinements an, die einem sonst nur von der Bühne her geläufig sind. Die größte Kunst ist dann die, daß uns schließlich doch alles selbstverständlich erscheint und wir auf die starken Größenunterschiede, hinter die Mittel, womit der Meister seinen Zweck erreicht, erst allmählich kommen. Welch überschlanker Riese ist doch der Evangelist Johannes auf der Isenheimer „Kreuzigung"; aber der mehr in den Vordergrund geschobene Täufer erscheint im ersten Moment gerade so groß. Gigantisch aber überragt alle der Gekreuzigte, dessen gewaltige Maße erst nach und nach dem Beschauer klar werden. Gegen den baumlangen Engel der „Verkündigung" kommt die Maria nur durch die ungemein geschickte Drapierung, die Basis ihres nach unten immer breiter werdenden Mantels auf. Eine Riesengestalt ist die Madonna im Rosenhag auf der „Menschwerdung" mit allen anderen Figuren verglichen, und doch — sie würde kümmerlich wirken, hätte der Meister, der in dieser einen Figur den Hauptausgleich

zur ganzen linken Bildhälfte zu geben hatte, sie auch nur um etwas kleiner gebildet. Endlich die verschiedenen Größen der drei Figuren der Karlsruher „Kreuzigung": Johannes vor allem dadurch soviel größer als Maria gestaltet, daß er sie sowohl am Haupt überragt als auch weiter vorne steht und der Künstler ihn auch nach unten hin länger macht als Maria.

Auf alle diese Dinge ist Grünewald ganz gewiß intuitiv gekommen. Alles ist Intuition bei ihm, nicht Ergebnis von Forschungen wie bei Dürer; alles ist stärkstes, unmittelbarstes Erlebnis. Nicht auf Sachlichkeit und Genauigkeit ist seine Kunst gerichtet, nicht das Schöne und Richtige, das Naturwahre und Nützliche, worin der geniale Nürnberger Maler und Verfasser der „Geometria deutsch" seine höchsten künstlerischen Ziele erblickte, sind Grünewalds Ideale. Er reißt uns in seine ganz von seinen Gnaden existierende, ganz von seiner Eigenwilligkeit aufgebaute Welt und sucht uns seiner Erlebnisse, seiner inneren Gesichte teilhaft werden zu lassen. Grünewald hat ebenso eifrig wie Dürer die Natur studiert. Aber er verwendet seine Studien in völlig anderer Weise. Dürer macht uns die Umwelt sichtbar, gewiß nicht in einem einseitigen Naturalismus. Er sucht gesteigertes Menschentum, schafft Idealgestalten wie die vier Apostel, die in ihrer Art von starker, unvergeßlicher Expression sind. Grünewald hingegen will von dieser mehr objektiven Art, dieser harmonischen Kunst, die allem gerecht wird, nichts wissen. Er ist für höchste Subjektivität; die phantastische, die märchenhafte Welt, diese ist sein Reich, und allem und jedem verleiht er, sich um das, was man richtig oder anatomisch getreu nennt, um alles Nachmeßbare keinen Deut kümmernd, die höchste Intensität, die stärkste Ausdruckskraft. Jeder Quadratzoll scheint bei Grünewald mit Ausdruck gesättigt. Alles ist aus innerstem Erlebnis heraus geboren, und der Künstler wird nicht müde, sich immer wieder zu verbessern, bis er die Fassung, den Stärkegrad erreicht, der seine innere Vorstellung annähernd wiedergibt.

Ein Beispiel möge genügen: die Gestaltung der Gruppe des Evangelisten



Abb. 56. Die Heiligen Erasmus und Mauritius

München, Ältere Pinakothek



Abb. 57. Der heilige Mauritius

Ausschnitt aus dem Münchner Bild

Johannes mit der in Ohnmacht sinkenden Maria auf dem Golgathabild des Isenheimer Altars (Abb. 16 und 18). Es wurde schon weiter oben bemerkt, daß ursprünglich die Gottesmutter viel aufrechter stand und ihre Augen in starrem Schmerz weit geöffnet waren (Abb. 17). Von dem kräftigen Umfassen des Johannes war ursprünglich gar keine Rede. Gewiß ist auch schon diese erste Anlage hoher Bewunderung würdig, und hätte den tiefen Eindruck nicht verfehlt. Aber was hat der Künstler im Verlauf verschiedener Zwischenstufen uns als endgültige Fassung geschenkt! Nicht nur den in seiner Stummheit wie ein Schwert uns durchbohrenden Schmerz der Maria mit den geschlossenen Augen, sondern jene Art, wie der Jünger die ohnmächtige Frauengestalt aufrecht erhält. Grünewald war es darum zu tun, dieses Halten und Fassen uns so eindringlich wie möglich zu machen, und um das zu erreichen, mußte er übertreiben, von der anatomischen „Richtigkeit" absehen, über jede Art natürlicher Zeichnung hinausgehen. Aber erst jetzt, in dieser überstarken Betonung des Funktionellen erhält der geistige Vorgang seinen unübertrefflichen Ausdruck, wird dem Beschauer das innere Erlebnis des Künstlers, das wir mit ihm fühlen sollen, erst richtig klar.

Grünewald hat überaus sorgfältige Naturstudien gemacht. Ein Meister wie Dürer würde die Studie zu den Sebastiansarmen gewissermaßen als direkte Vorzeichnung ohne jede Änderung in das Bild selbst übernommen haben. Nicht so Grünewald. Nachdem er sich über die Dinge, wie sie in der Natur sind, ganz klar geworden, legt er die Naturstudie zur Seite und gibt allem den persönlichsten Ausdruck, verschiebt das äußerlich Richtige, bis es den ihm zugedachten Zweck völlig erfüllt.

Wie alles, so ist auch der Raum bei Grünewald intuitiv geschaut. Die Gesetze der Linearperspektive waren ihm gleichgültig. Würde man den Raum seiner „Verkündigung" auf seine Meßbarkeit hin, auf seine perspektivische Exaktheit prüfen, so würde man große Überraschungen erleben. In seiner Art ist aber dieses Kircheninterieur von erstaunlicher Wahrheit, von so über-

zeugender Lebendigkeit wie kaum ein von Dürer mit aller perspektivischen Kunst konstruierter Raum.

Die Art, wie sich Grünewald hier scheinbar auf den ersten Eindruck verläßt, wie er weiterhin das Atmosphärische behandelt, etwa das Schweben der Taube im Raum, und die Deutlichkeit nach dem Hintergrund zu abnehmen läßt, seine Wiedergabe alles Stofflichen, das so unglaublich naturwahr wirkt, sei es feine Seide oder dicker Wollstoff, Brokat oder Pelzwerk, abgenutztes Leder oder eiserner Panzer, seien es Bärte oder Frauenhaar, dünnste Schleierstoffe oder Perlstickereien, all dies hat dem Künstler nicht nur den Ruf eines Naturalisten, sondern auch den Ruhm eines großen Impressionisten eingebracht. Ganz gewiß kann man, namentlich in der Landschaftsbehandlung, etwa bei der Landschaft auf dem Sebastiansbild, jener der Isenheimer „Beweinung" und der auf dem Besuch beim hl. Paulus, einen Impressionismus erblicken, der seiner Zeit weit vorauseilend, dem des Velazquez die Hand reicht. Ebensowenig aber, wie wir den Evangelisten Johannes der Isenheimer „Kreuzigung", den Christus der „Auferstehung" naturalistisch nennen können, ebensowenig ist der Verkündigungsengel, der Wächter vorn am Grabe bei der „Auferstehung" oder die Figur des hl. Erasmus impressionistisch gemalt. Es mischen sich bei Grünewald, wenn man diese Schlagworte hier gebrauchen will, Impressionismus und Expressionismus, ähnlich wie bei dem späten Rembrandt, vor allem aber sehr ähnlich wie bei dem späteren Goya. Der Impressionismus steht aber immer bei ihm im Dienst seiner Ausdruckskunst.

In diesem Streben nach stärkster Expression erhält alles eine nicht zu überbietende Intensität des Lebens, der Bewegung, der Inbrunst, des Leidens und der Freude, der Wut und der Andacht, der Glut und der Zartheit. Aus dieser Absicht heraus erklärt sich dann auch eine selbst die Karikatur nicht scheuende Steigerung der Wirklichkeit. Um uns seine Empfindungen einzuhämmern, um seine Visionen mit der höchsten Anschaulichkeit zu be-

gaben, verzichtet der Meister mehr als einmal auf äußerliche Schönheit, wie bei der Maria der „Verkündigung" und dem von Dämonen geplagten hl. Antonius, und führt ein ganzes Heer von Fratzen und Scheußlichkeiten herauf. Er scheut sich auch nicht, den Körper Christi am Kreuz von der Pein der Geißelung, ja selbst von der beginnenden Verwesung aufgeschwollen und mit unzähligen Wundbeulen bedeckt, mit Dornen bespickt, als die Verkörperung höchsten Leidens vor Augen zu führen.

Diese unerhörte Steigerung gewisser Wirklichkeitsmomente hat zur Folge, daß alles gar nicht mehr wirklich, sondern märchenhaft wirkt, und auf diesen märchenhaften Reiz hat es Grünewald vielfach in erster Linie abgesehen. Das Märchenhafte wird erreicht einmal durch diese eben genannte Steigerung, dann aber durch die eigenartige Verknüpfung von Einzelheiten, von denen jede für sich betrachtet nichts Märchenhaftes hat, ganz der Natur abgelauscht ist, die in ihrer Verbindung aber, in ihrer Aneinanderfügung einem märchenhaften Traum gleichen. Welch dichterische Phantasie verrät sich in der „Auferstehung" und vor allem in den Madonnendarstellungen. Gewiß war Grünewald, namentlich bei dem Isenheimer Bild der „Menschwerdung Christi" die Aufgabe erteilt worden, alle möglichen Motive aus dem Marienkult, die verschiedensten Symbole auf die unbefleckte Empfängnis anzubringen. Der Meister hat aber diese Elemente nicht benutzt, um ein trockenes, dogmatisches Kultbild zu geben, sondern er schuf ein köstliches Märchenstück voll romantischer Poesie. Das Märchenhafte geht hier so weit, daß die Nacht zum Tage wird und umgekehrt, daß die Rosen stärker glühen als Rubinen und wie eine Selbstverständlichkeit vor dunkle Mauer ein Tempelchen in die Szene geschoben wird, aus dem das rauschende Engelkonzert uns entgegenquillt. In diesem Engelkonzert offenbart sich ein weiteres Moment Grünewaldscher Märchenkunst, seine Phantastik, seine schöpferische Begabung für Fabelwesen. Nicht minder stark ist die Phantasie, die sich in der „Versuchung des hl. Antonius" offenbart.

Über einem möglichen Einfluß des Niederländers Bosch vergesse man nicht, daß gerade in jener Zeit der Hexenspuk ganz allgemein die Gemüter bewegte und der Kampf mit dem Teufel, mit den Verkörperungen aller schlechten menschlichen Eigenschaften, aller Sünden sich in den mannigfaltigsten Grotesken ausdrückte. Nur daß kein Maler eine solche Dämonie, eine gleich wuchtende Kraft diesen Phantasiegeschöpfen verliehen hat wie Grünewald.

Grünewald fand immer wieder neue Mittel, um uns in seine Märchenwelt einzuspinnen. Märchenhaft ist es, wie nicht nur Steinfiguren, gleich Geistern zu mitternächtlicher Stunde, lebendig werden (Abb. 29), sondern wie selbst das Blattwerk von Kapitellen und Basen zu neuem animalischen Leben zu erwachen scheint. Märchenhaft ist auch die Erscheinung des hl. Sebastian, wie die des hl. Antonius auf den Außenflügeln des Isenheimer Altars, auf Postamenten stehende Figuren, die zum Leben erwacht sind. Mögen auch die Heiligen des Münchener Erasmus- und Mauritiusbildes nicht die Verklärtheit venezianischer Heiligen atmen, so besitzen sie doch in noch höherem Grade etwas seltsam Traumhaftes, schon in der Art ihrer Zusammenfügung und ihrer Bewegung.

Der märchenhafte Zauber Grünewaldscher Schöpfungen wäre aber nicht so groß, wenn er sich nur aus den bisher geschilderten Momenten erklären ließe, dieses Märchenhafte sich nur aus den bis jetzt aufgezeichneten Elementen zusammensetzte. Es kommen vielmehr noch drei wichtige Faktoren hinzu: die Stimmung und damit zusammenhängend das Licht und das Kolorit. Das Ganze und das Einzelne sind stets Ausdruck seiner eigenen Gefühle, Gedanken und Stimmungen. Seine Werke sind darum ebenso „wahr und ebenso schön" wie die der Künstler, die nur auf Wahrheit und Schönheit ausgingen.

Den Zauber einer mondhellen Nacht wie eines Kircheninterieurs, wodurch das Sonnenlicht flutet, die Schwüle des nahenden Gewitters, die geisterhafte Nähe der Berge vor kommendem Unwetter, den tiefen Frieden



Abb. 58. Studie zu einem Apostel für die verschollene „Verklärung Christi"
Dresden, Kupferstichsammlung



Abb. 59. Studie zu einem Apostel für die verschollene „Verklärung Christi“

Dresden, Kupferstichsammlung

eines abgeschlossenen Waldtals, die Kühle und Frische eines einsamen Quellenortes, von dem der Blick auf das in heißem Mittagsdunst leicht verschwimmende Gebirge fällt, den furchtbaren Druck der Finsternis, die Öde und Kahlheit der Landschaft, da Mond und Sonne nicht leuchten, das geheime kosmische Weben einer Sternennacht, all dies hat Grünewald tief empfunden und gestaltet.

Das Licht verklärt bald diese Gestalten, bald erschreckt es sie; bald hüllt es Figur und Natur in einen weichen Schimmer ein und weiß alles zart zu umschmiegen, bald ist es grausam scharf, wie bei dem Kruzifixus des Isenheimer Altars. Auch bei dem Licht offenbart sich des Meisters Neigung zum Merkwürdigen, Seltsamen und Ausgefallenen, ebenso wie das Moment übernatürlicher Steigerung. Das flirrende Licht der „Verkündigung" bedeutet ebenso eine Steigerung des wirklichen Lichtes (zumal sich die Figuren keineswegs in impressionistischer Weise im Licht auflösen, sondern im Gegenteil von diesem Licht fast ganz unbeeinflußt einen kräftigen, in sich geschlossenen Kontrast dazu bilden), wie das seltsam phosphoreszierende Strahlen der Wundmale des auferstehenden Christus mit dem ganz im Licht sich entmaterialisierenden Körper. Von einem Helldunkel in Rembrandtschem Sinne ist nirgends die Rede. Von Rembrandtscher Tonigkeit, einer Abstufung der Valeurs durch das Licht wird man nirgends etwas spüren. Wo Helldunkelwirkungen gegeben sind, erinnern sie eher an die Art Lionardos.

Nach allem, was wir bisher gesehen haben, ist es geradezu eine Selbstverständlichkeit, daß Grünewald das Licht nicht nur als Ausdrucks- und Stimmungsfaktor im allgemeinen, sondern auch als Bewegungsfaktor im besonderen verwendet und damit wiederum die Lebendigkeit des Ganzen ungemein fördert. Es wird dafür nicht nur das Helldunkelmotiv der gleitenden Übergänge von Licht und Schatten verwendet, sondern das flimmernde, alles andere denn ruhige Licht der Sterne auf der „Auferstehung", die tanzenden Sonnenstrahlen auf der „Verkündigung", das niederströmende Licht der

himmlischen Gnade auf der „Menschwerdung Christi". Gerade bei diesem Bilde erhält das Licht über seine formbildende und verdeutlichende Kraft hinaus die besondere Mission, Träger des Wunderbaren zu sein, das zur Madonna niederflutet, sie in der Gloriole umzittert, das die Straße der Engel ist und vor dessen Glanz die Lämmer in den Bergwald flüchten.

Die Ausnutzung der modellierenden Kraft des Lichtes ist nirgends stärker zu verspüren als bei dem Kruzifixus der Isenheimer „Kreuzigung" (Abb. 13). Die Art, wie die in Christi Fleisch steckenden Dornenstifte Schlagschatten werfen, gemahnt beinahe an die Schärfe Caravaggiesker Lichteinstellung, schräg von oben einfallenden „Kellerlichtes". Auf diese stark plastische Wirkung hat dann Grünewald mehr und mehr verzichtet, je flächiger, malerischer er wurde. Es sind die Jahre der Entstehung des Isenheimer Altars, in denen sich diese Wandlung zum rein Malerischen vollzieht. Gewiß hat Grünewald nie eine derartige Plastik angestrebt, wie wir sie in allen Schöpfungen Dürers bis zu seinen „Vier Aposteln" finden. Aber in Grünewalds früheren Werken ist doch ein stark plastischer, illusionistischer Trieb zu verspüren, das plastisch Räumliche in verschiedener Hinsicht zu betonen. Grünewald bedient sich zu diesem Zweck nicht nur der erwähnten Schlagschatten, sondern vor allem der Hilfe des Konturs. Es werden sowohl die gesamten Silhouetten in den früheren Werken durch die Kontur hervorgehoben, wie auch durch Innenkonturen der plastischen Wirkung gehörig nachgeholfen. Als besonders prägnantes Beispiel sei angeführt, wie etwa die lange rote Gürtelschnur der Magdalena auf der Isenheimer „Kreuzigung" gerade an den Stellen schwarz konturiert ist, wo sie vor allem vom Gewand räumlich loskommen soll. Die Wandlung vom Plastischen, Abrundenden zum Flächigen, rein Malerischen wird einem überaus klar, wenn man die Hände dieser Magdalena vergleicht mit denen Marias und Magdalenas auf der „Beweinung" der Predella (Abb. 14 und 46). Wie sehr der Künstler auf die Konturierung verzichten kann, zeigt nichts deutlicher als die „Mensch

werdung Christi" in allen ihren Teilen, wo nur ganz selten sich zarte Konturen finden.

Wir sind damit auf die Frage nach Grünewalds Technik gekommen. Sie sei hier ganz kurz behandelt, ehe wir uns dem Problem von Grünewalds Koloristik zuwenden. Man möchte sagen, daß in Grünewalds Technik beinahe soviel Rätselhaftes steckt wie etwa in der des Jan van Eyck. Wir kennen ja kein Werk des Anfängers; die Baseler „Kreuzigung" und erst recht der Isenheimer Altar sind Arbeiten eines Mannes, der ganz offenbar schon eine erkleckliche Anzahl von Bildern gemalt hat. Gewiß können wir auch bei den uns erhaltenen Stücken noch eine Weiterentwicklung konstatieren, ein stetiges Lockerwerden der Pinselführung, eine schließlich nachtwandlerisch sichere Beherrschung aller technischen Details. Aber die Hauptsache, welche Malmaterialien im einzelnen Grünewald benutzte, wie er im einzelnen mit dem Pinsel vorging, dies können wir nur vermuten. Der Meister hat offenbar seine Holztafeln ungemein sorgfältig präpariert und auf den in jeder Hinsicht einwandfreien Kreidegrund die Farben sehr dünn aufgetragen. Die Farbe der früheren Bilder wirkt, freilich nur im Verhältnis zu jener der späteren, hier und da ein wenig zäh. Aber selbst die Farben der früheren Isenheimer Bilder haben schon etwas Dünnflüssiges, jenes aquarellhaft Fließende, das so gut zur gesamten Lebendigkeit und Beweglichkeit der Grünewaldschen Kunst paßt. Der Künstler muß, namentlich bei den späteren Werken, sehr weiche, breite Pinsel benutzt haben, oft ist der Grund kaum gedeckt, wie an verschiedenen Stellen der „Antoniusversuchung" und doch genügt der dünnste Auftrag in späterer Zeit, um der Farbe vollste Leuchtkraft zu geben und zu sichern. Das gesamte Material Grünewalds ist äußerst solid, nur selten ist anscheinend die Farbe so gedunkelt, daß ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr erkennbar ist, und auch da ist es sehr die Frage, ob es die Schuld Grünewalds war und nicht vielmehr die eines späteren Restaurators. Vor allem gilt dies von den roten Vogel-

beeren, die auf der Palme auf dem „Besuche des hl. Antonius beim hl. Paulus" nur an wenigen Stellen noch die ursprüngliche Leuchtkraft verraten.

Man sieht, wie eng bei Grünewald alle Fragen miteinander zusammenhängen, namentlich die Probleme von Technik, Zeichnung, Licht und Farbe. Mehr als bei irgendeinem älteren Meister verleiht erst das Kolorit den Werken Grünewalds ihr eigentlichstes Leben. Der märchenhafte Reiz seiner Schöpfungen wird durch die Farbe aufs mächtigste gehoben, und diese Wirkung des Kolorits durch technische Kunstgriffe ähnlich gesteigert wie phantastische Bühnenstücke durch die Erfindungskraft der Bühnenmeister. Wie schon als Zeichner, so weiß Grünewald erst recht mit der Farbe zu klagen und zu jubeln, jede Zartheit, jede Zärtlichkeit und jeden Schmerz, Gemeinheit und Verklärtheit, Himmlisches und Irdisches restlos auszudrücken. Mensch wie Tier, Berg wie Pflanze, Metall wie Blume werden durch ihr eigenartiges farbiges Leben in ihrem Dasein seltsam gestärkt, gehoben, bis eben jener märchenhafte Reiz erreicht ist. Ganz gleich, ob es sich um die „Auferstehung Christi" des Isenheimer Altars handelt, in ihrer Gesamtheit wie in ihren Einzelheiten, oder um den Schmuck des hl. Mauritius, um die aufgehaspelten Gedärme des hl. Erasmus oder um seine Mitra, um den Mantel des hl. Antonius auf dem Einsiedlerbild, um das Blumenstilleben auf der Stuppacher „Madonna", die Landschaft auf den Antoniusbildern und auf der „Beweinung Christi" des Isenheimer Altars.

Oft erhält die Farbe eine unbegreifliche Zartheit und Weichheit, ohne im geringsten weichlich oder süßlich zu wirken; so dünkt einen das rote Gewand Marias auf der „Menschwerdung Christi" noch feiner denn Seide, gleichsam ein Gebilde, das aus zarten Rosenblättern besteht.

Wie in der allgemeinen Komposition, so hat auch beim Kolorit Grünewald stets das Ganze vor Augen. Vom Farbenreichtum geht er aus, den farbigen Klang sucht er mehr und mehr zu steigern, aber auch zu verfeinern. Er arbeitet stets mit vollem Orchester, es gibt keine Kammermusik. Vor



Abb. 60. Kreidestudie zu einem singenden Engel

Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 61. Kreidestudie eines Frauenkopfes

Berlin, Kupferstichkabinett

der Grisaille hat er förmlich Angst. Bei den Frankfurter Tafeln war er durch den Auftrag gebunden. Bei den Isenheimer Außenflügeln, wo zweifelsohne ursprünglich Grisaillen gewünscht und gedacht waren, wurde der eingefleischte Drang nach Farbe zu stark — Grünewald kann ohne Farbe nicht leben.

In den früheren Werken kann man bis zu einem gewissen Grade noch von Kolorieren sprechen, von einem Ausfüllen größerer, durch dicke, schwarze Konturen umgrenzter Kompartimente mit Farbe. Dies verliert sich allmählich. Nicht nur daß die Bezirke nicht mehr sich so scharf voneinander scheiden, die einzelne Farbe wird mehr im Bilde verteilt, über das ganze Bild in kleineren Mengen verstreut. Welch ein Unterschied auch hier zwischen den früheren und späteren Tafeln des Isenheimer Altars. Wie ist aber die Farbenverteilung bei Bildern wie der „Gründung von Santa Maria Maggiore" noch zergliederter, als auf der „Antoniusversuchung", auf dem Erasmusbild noch raffinierter als auf der auch in dieser Hinsicht gewiß schon sehr fortgeschrittenen „Verspottung Christi". Für Grünewalds koloristisches Gesamtsehen sind die verschiedenen Isenheimer Zyklen sehr aufschlußreich. Die Predella führt die Farben der „Kreuzigung" nicht nur ganz allgemein weiter, sondern gibt in dem Rot des Sarkophags die Basis für die darüberstehende Gruppe des Hauptbildes. Die strengen, roten Farben dieser beiden Mittelbilder klingen in dem warm glutenden, tief rosenfarbenen Rot des Antoniusmantels und in dem lichteren, die ernsten Posaunen des Rots im Mantel des Täufers begleitenden silbernen Cornet à piston-Klang des zinnoberfarbenen Sebastianmantels aus. Bei der zweiten Serie rahmen die dunkleren Stücke das lichte Mittelbild ein. Es leiten aber, wie schon bemerkt, der grüne Vorhang und der Tempel vom linken Seitenbild und die dunkle Wolke von der „Auferstehung" auch als farbige Übergänge von den Flügeln zum Mittelbild über. Wir haben schon bei der Linearkomposition die kühne Ponderation, bei der „Kreuzigung" und der „Beweinung"

des Isenheimer Altars den Ausgleich der Massen übers Kreuz kennen gelernt. Ähnliches finden wir auch in koloristischer Hinsicht mehr als einmal. Besonders bemerkenswert ist bei der Stuppacher Madonna der Ausgleich von Hell und Dunkel übers Kreuz.

Es ist vielleicht das größte Verdienst des Hagenschen Grünewaldbuches, mit aller Entschiedenheit auf den engen Zusammenhang von Grünewalds Kolorit mit der Glasmalerei hingewiesen zu haben. Nur daraus wird das einzigartige Voninnenherausleuchten, die eigentümliche Glut der Grünewaldschen Farbe erklärlich. Wir verstehen so auch erst dieses Fassen der Farbmassen in dicke, schwarze Konturen, das wir namentlich auf der Isenheimer „Kreuzigung" und auf der „Verkündigung" antreffen.

Grünewald liebt Farbenreichtum, liebt Buntheit. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen dem etwas brutalen Aufeinanderknallen von Farben in früheren Werken und dem Funkeln der Bilder aus späterer Zeit. Der Feldblumenstrauß wandelt sich in ein mit großer Sorgfalt zusammengesetztes Bukett.

Grünewald bringt so ziemlich alle Farbenkombinationen, die möglich sind. Die Komplementärfarben Rot-Grün liebt er mehr als das andere kühlere Paar Blau-Gelb. Gleich gern verwendet er aber auch die soviel Feuer bergende Kombination Rot-Gelb und den aparten Klang Rot-Blau, für den ja auch Velazquez eine Schwäche hat. Dazu kommt eine Verwendung von Schillerfarben, die sich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bekanntlich, namentlich in den Niederlanden, gewisser Beliebtheit erfreuten. In der „Kreuzigung" der Predella des Isenheimer Altars wird vor allem das Farbenpaar Rot-Grün abgewandelt. Es spielt auch in der „Verkündigung" eine nicht unbeträchtliche Rolle: in den Vorhängen und den Gewölbegurten. Natürlich sitzt das Rot außen und vorne, da im umgekehrten Falle der Hintergrund durch das Rot zu weit vorgetrieben worden wäre. Im übrigen ist ja gerade die „Verkündigung" noch von starker Bunt-



Abb. 62. Kreidestudie zum Mohrenkönig der verschollenen „Anbetung der Könige"

Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 63. Kreidestudie zur Madonnengruppe der verschollenen „Anbetung der Könige"

Berlin, Kupferstichkabinett

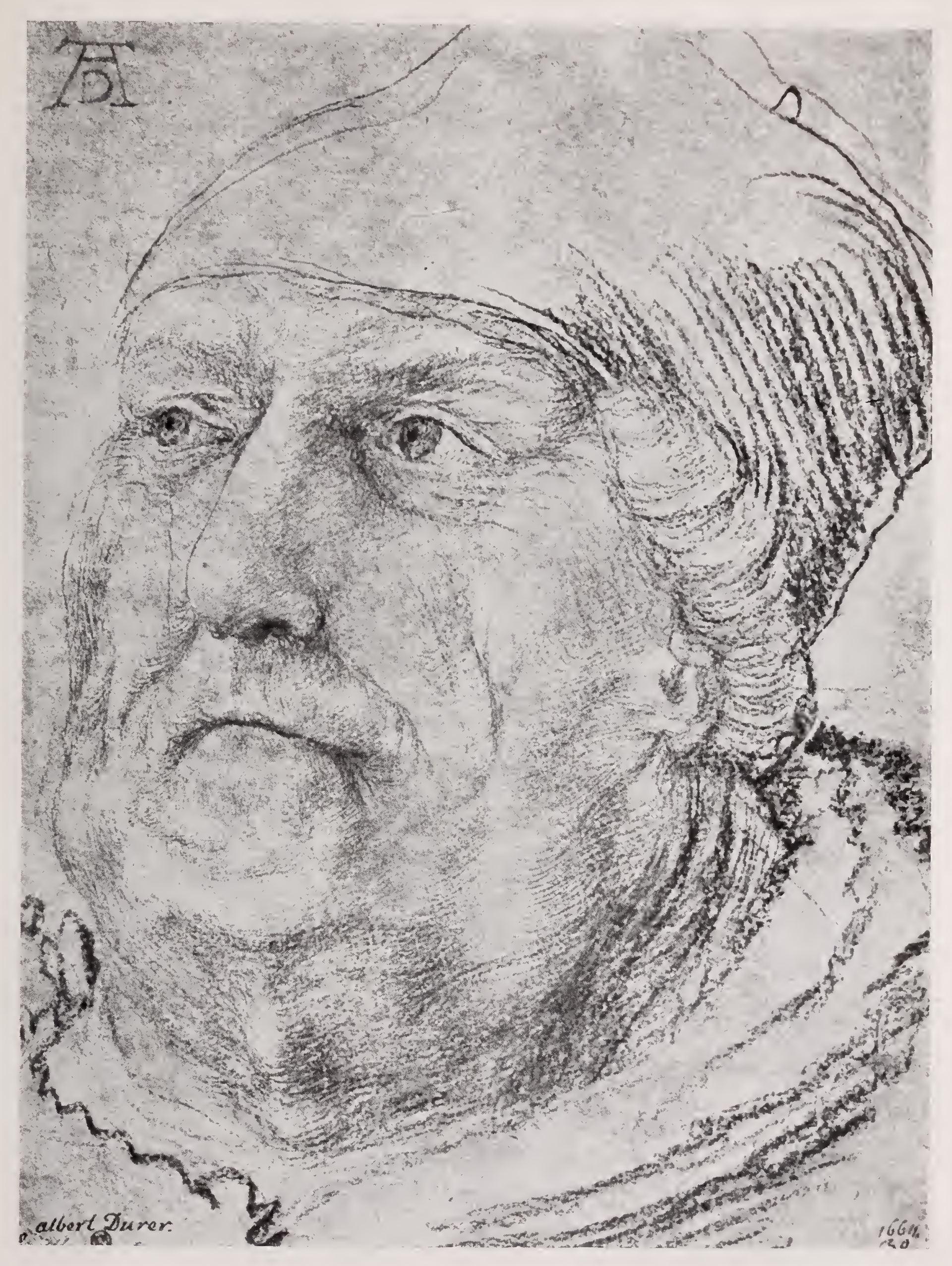


Abb. 64. Kreidestudie eines männlichen Kopfes

Stockholm, Kupferstichkabinett des Nationalmuseums



Abb. 65. Kreidestudie zu einer hl. Magdalena

Berlin, Sammlung J. Licht

heit, da sich zu dem Rot-Gelb des Engels das tiefe Grün-Blau der Maria gesellt. Ebenso verbindet sich bei der „Auferstehung" Gelb-Rot mit Blau und Blau-Weiß. Hier treten schon die lichten Schillerfarben Weiß-Blau, licht Gelb-Rot und licht Weiß-Rot auf, die dann im Engelskonzert eine besonders große Rolle spielen und noch durch die Schillerfarben Rot-Grün-Gelb vermehrt sind. Die Schillerfarben Gelb-Blaugrau finden wir in der „Verspottung Christi" verwendet, bei der im ganzen bereits eine sehr feingliederige Farbenverteilung vorgenommen worden ist. Wie ist nicht nur Rot und Grün in kleinen Dosen über das ganze Bild verteilt, sondern auch das Gelb, abgesehen von dem Wams des mit dem Seil schlagenden Schergen auf den Rock des Trommlers, die Mütze des von oben Niederhauenden und das Band im roten Hut des Hauptschergen. In dieser sehr berechneten Farbenverteilung hat das Bild viel gemein mit der Antoniusversuchung, wo wie bei allen Antoniusbildern das Blau im Zentrum steht und zunächst mit Rot kombiniert wird. Es ist kein Zufall, daß man in den roten Mund des schreienden Heiligen hineinsieht, seine rote Zunge erblickt, daß auch in den anderen Antoniusbildern Rot möglichst auch da angebracht wird, wo es nicht schon durch die Farben der vorgeschriebenen Tracht gegeben war. Das Blau, das namentlich bei der Mütze des einen Mannes im Hintergrunde des „Erasmusbildes" beinahe schon an Manetschen Ton erinnert, wird dann gern begleitet von einem Grau-Violett oder einem ausgesprochenen Grau. Dieses sehr feine Grau finden wir sowohl in den Schatten der Karnation als auch in der Säule des hl. Sebastian, vor allem aber in der Rüstung des hl. Mauritius, hier am reifsten und von modernster Wirkung. Die große Münchener Tafel ist ja überhaupt die reichste und reifste Schöpfung des Koloristen Grünewald. Es ist bewundernswert, wie sich hier die Farben immer wieder fangen, die gleichen Farben immer neue Kombinationen miteinander eingehen, ohne störende Unruhe zu erzeugen, sondern durch ihre Art nur zur Verlebendigung des Ganzen beitragen. Das Bild ist die

Vollendung dessen, was Grünewald erstrebte und in der Freiburger Tafel beinahe schon erreicht hat, wo zu dem Hauptklang Rot-Weiß sich Blau, Grün, Gold und Gelbbraun gesellen und das Ganze einem zarten, aus feinsten Juwelen zusammengesetzten Kleinod gleicht. Wie ungemein charakteristisch für den späten Grünewald ist es doch, daß die — für jene Zeit unerhörte — Wiedergabe der rosa Reflexe auf der Rüstung des hl. Mauritius, nicht als besonderes Bravourstück betont, sondern im Gegenteil möglichst unauffällig behandelt ist, und weiterhin, daß das Rosa in dem Beiwerk des Bischofsstabes auf die geschickteste Weise unterbrochen, zweigeteilt ist. Vor allem aber zeigt das Erasmusbild, welch eigenartige Wirkungen Grünewald mit dem Gold zu erzielen vermochte, nicht nur dadurch, daß er es überhaupt nur in ganz bestimmten Fällen verwendet, sondern es häufig nur als eine Art von Unterlage nimmt, die durch die dünn darübergelegte Farbe hindurchschimmert. Unvergeßlich bei dem Münchener Bild ist der Klang des Rosa zu dem über Gold wogenden Grün. An irisierende Gläser erinnert das über dem Gold funkelnde Rot, und einzigartig ist es, wie die goldenen Knöpfe aus dem Purpurgewand des greisen Stiftsherrn hervorleuchten.

Unverkennbar hat die Farbe bei Grünewald vielfach symbolische Bedeutung, das schmetternde Rot, das hassende Gelb, das tröstende Grün und das demütige Blau. Das Blau in seiner Ergebung besonders erschütternd in der Aschaffenburger „Beweinung". Das Weiß des Mantels der Isenheimer Schmerzensmutter unterm Kreuz ist die Ohnmacht selbst. Schon diese Dinge zeigen, daß man das Geistige, die letzten Absichten des Künstlers Grünewalds über den Taten des Malers nicht vergessen, nicht als so wenig wichtig und bedeutend betrachten darf, wie das noch immer vielfach geschieht. Gewiß ist Grünewald in erster Linie Maler, aber er wollte mit seinen Werken nicht nur eine Augenweide geben. Es ist zweifelsohne eine sehr nervöse, erregte Kunst, aber nicht die eines Meisters, der ausschließlich l'art pour



Abb. 66. Kreidestudie einer betenden (?) Frau

Oxford, Bibliothek. Nach H. A. Schmids Grünewaldwerk



Abb. 67. Kreidestudie dreier männlicher Köpfe (sogen. Dreifaltigkeit)

Berlin, Kupferstichkabinett

l'art betrieben hat. Das Chaotische und Leidenschaftliche seiner Kunst hat nichts zu schaffen mit dem Fanatismus eines Entwurzelten, besitzt nichts von jener Dekadenz und Müdigkeit, die man nicht selten in den Kreisen der heutigen Maler trifft, die in Grünewald Ahnherrn und Vorbild erblicken. Es ist vielmehr in ihm eine Resignation nach der Flagellanten-Aufgewühltheit, ein Nachzittern der grausam harten Wirklichkeit, ein Aufrauschen und Verebben innerster Bewegung. Grünewald hat die Notwendigkeit des Leidens erkannt und ist zu einem Romantiker des Schmerzes geworden, und aus seinem gewaltigen Schmerz wächst die Sehnsucht nach dem Frieden seiner heiligen Einsiedler, die Süßigkeit des Lächelns seiner Mariengestalten und seiner Engel, die zartverklingende Schönheit im Kolorit seiner himmlischen Visionen. Grünewald rührt an den Kosmos. Er läßt uns das Blut rascher durch die Adern rollen, er schüttelt uns, um uns zu erheben, er wühlt uns auf, bis wir uns finden, er aber bleibt über uns, eigensinnig und gewaltig, nicht selbstlos in uns aufgehend wie der späte Rembrandt.

Grünewald ist ein Prediger. Seine Kunst ist religiös in tiefstem Sinne des Wortes. Sie steht nicht nur im Dienste der katholischen Kirche, sie ist nicht nur Denkmal und Ausklang mittelalterlicher Mystik, sie wendet sich vielmehr an die ganze Menschheit. Vom ersten bis zum letzten Bilde spricht uns Grünewald von Leiden und Ergebung. Indem er nicht müde wird, die Grausamkeit zu geißeln, predigt er Menschlichkeit. Leiden und Ruhen in Gott, Ergebung, Verzicht und Menschlichkeit, das ist das Thema, worüber der Maler der Antoniusbilder und der Kreuzigungen, der „Verspottung Christi" und der Aschaffenburger „Beweinung" zu allen spricht, das ist der tiefste Inhalt der Werke des deutschen Malers, deren Zauber, Alt und Jung, Gebildete und Ungelehrte, Reiche und erst recht Arme durch Schöpfungen höchster Malkultur zu erquicken und zu trösten, zu beugen und aufzurichten, in unseren Tagen seine unvergängliche Kraft aufs neue bewiesen hat.

4. Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Grünewalds

Basel: Öffentliche Kunstsammlung Nr. 269.

1. Die Kreuzigung Christi.
   Lindenholz, h. 0,75 m, br. 0.545 m. — Um 1500—1503.

Colmar i. E.: Museum Unterlinden.

2—10. Der Hochaltar der Kirche des Antoniusklosters zu Isenheim.

2a u. b. Die Kreuzigung.
H. 2,69 m, br. 3,07 m.

3. Verkündigung Mariä (auf der Rückseite von 2a).
   H. 2,69 m, br. 1,42 m.

4. Auferstehung Christi (auf der Rückseite von 2b).
   H. 2,69 m, br. 1.43 m.

5. Der hl. Abt Antonius.

6. Der hl. Sebastian.
   Je h. 2,32 m, br. 0,75 m. Feststehende Außenflügel.

7a u. b. Die Menschwerdung Christi.
H. 2,65 m, br. 3,04 m.

8. Besuch des hl. Antonius bei dem hl. Einsiedler Paulus (auf der Rückseite von 7a).
   H. 2,65 m, br. 1,41 m.

9. Die Versuchung des hl. Abtes Antonius durch teuflische Unwesen (auf der Rückseite von 7b).
   H. 2,65 m, br. 1,39 m.

10. Die Beweinung Christi.
    Geteilte Altarstaffel. H. 0,67 m, br. 3,41 m.
    Alle Tafeln aus Lindenholz. — Um 1507 bis Anfang 1511.

Frankfurt a. M.: Städt. histor. Museum Nr. 308 u. 309.

11. **Der hl. Cyriakus.**

12. **Der hl. Lorenz,** bez. M. G. N.
Tannenholz, je h. 0,99 m, br. 0,43 m. — Nach September 1509.

München: Ältere Pinakothek Nr. 1486.

13. **Die Verspottung Christi.**
Tannenholz, h. 1,09 m, br. 0,735 m. — Sicher nach 1503, wahrscheinlich zwischen 1509—13.

14. 15. „Maria-Schnee"-Altar für die Stiftskirche in Aschaffenburg. 1517—1519; jetzt

Stuppach bei Mergentheim: Pfarrkirche.

14. **Die hl. Jungfrau mit dem Christkind.**
Mittelbild des Altarwerks. Tannenholz, h. 1,86 m, br. 1,50 m.

Freiburg i. B.: Städt. Kunstsammlung.

15. **Die Gründung von Sa. Maria Maggiore.**
Innenseite des rechten Flügels. Tannenholz. H 1,79 m, br. 0,915 m.
Auf dem Originalrahmen in der Stiftskirche zu Aschaffenburg die Inschrift:
AD · HONOREM · FESTI · NIVIS · DEI · PAERAE · VIRGINIS · HENRICHUS · RETZMAN · AC · CASPAR · SCHANTZ · CANONICUS · EIUSDEM · E · C. 1519. Ferner das Monogramm M. G. N.

16. 17. Der Kreuzaltar aus der Stadtkirche zu Tauberbischofsheim, jetzt

Karlsruhe: Gemäldegalerie Nr. 993 u. 994.

16. **Die Kreuztragung.**
H. 1,93 m, br. 1,51 m.

17. **Die Kreuzigung.**
H. 1,92 m, br 1,52 m. — Beide Tafeln Tannenholz.
Ursprünglich Vorder- und Rückseite eines freistehenden Altars. Die Tafeln 1883 bei ihrer ersten Restaurierung auseinandergesägt. Zweite Restaurierung 1899—1900. Entstanden ca. 1519—1523.

München: Ältere Pinakothek Nr. 281.

18. **Die Heiligen Erasmus und Mauritius.**
Tannenholz. H. 2,26 m, br. 1,36 m. — 1524.

Aschaffenburg: Stiftskirche.

19. **Die Beweinung Christi.**
Tannenholz. H. 0,36 m, br. 1,36 m. — 1528—29.

In Kopien erhalten:

20. Die Kreuzigung.
Einst im Besitz des Herzogs Wilhelms d. Frommen v. Bayern (um 1503—06?).

1. München: Dr. R. v. Pauer.
Holz. H. 0,625 m, br. 0,47 m.

2. Hohenaschau: Freiherr v. Cramer-Klett.
Holz. H. 0,70 m, br. 0,52 m.

3. Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum.
Holz. H. 0,205 m, br. 0,15 m.

Verzeichnis der Handzeichnungen

Berlin: Kupferstichkabinett.

1. Kopf eines singenden Engels.
H. 27,6 cm, br. 19,6 cm. Weißes Papier. Schwarze Kreide.

Auf der Rückseite:
Kopf einer jungen Frau.
Schwarze Kreide.

2. Kniender Mann. (Studie zu einem höhnenden Pharisäer?)
H. 23,5 cm, br. 16,5 cm. Gelbl. Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht. Nur die Figur. Diese ist auf bräunl. Papier geklebt, h. 35 cm, br. 21,8 cm.

3. Studien zur Anbetung der Könige für den Maria-Schnee-Altar (?):

a) Der Mohrenkönig mit zwei Engeln.
H. 28,6 cm, br. 36,6 cm. Bräunl. Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht.

Auf der Rückseite (hier Hochformat):

b) Die hl. Jungfrau mit Jesusknaben und einem Engel.
Schwarze Kreide.

4. Drei Männerköpfe, sogen. „Trinität".
H. 27,1 cm, br. 19,4 cm. Bräunl. Papier. Schwarze Kreide.

Berlin: Sammlung Licht.

5. Halbfigur einer betenden Frau.
Unregelmäßig beschnitten. H 14,4—41,4 cm, br. 29,7—30,2 cm. Schwarze Kreide.

Dresden: Kupferstichsammlung.

Studien zum Isenheimer Altar:

6. a) Studien zum hl. Antonius auf dem „Besuch beim hl. Paulus".

H. 23,8 cm, br. 18,9 cm. Bräunl. Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht.

Auf der Rückseite:

b) Linke Hälfte der Armstudie für den hl. Sebastian.

Schwarze Kreide.

Studien zu knienden Aposteln für eine „Verklärung Christi":

7. a) Nach rechts gewandter Apostel und Wolkenstudie.

H. 14,8 cm, br. 26,3 cm.

b) Bildeinwärts kniender Apostel in starker Verkürzung.

Links oben alte Notiz: Frankfurt. — H. 14,6 cm, br. 28,8 cm.

Beide gelbbraun gefärbtes Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht.

Erlangen: Bibliothek.

8. Sogen. Selbstbildnis. Brustbild eines aufblickenden Mannes mit Schreibrohr.

Links oben von anderer Hand das Monogramm MG. Daneben die Jahreszahl 1529.

H. 20,6 cm, br. 15,2 cm. Bräunl. Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht. Später mehrfach mit Tusche übergangen.

Göttingen: Sammlung Ehlers.

Studien zum Isenheimer Altar. (Gehört zu unserer Nr. 6.)

9. a) Studie zum hl. Antonius auf dem „Besuch beim hl. Paulus" mit aufwärts gewendetem Kopf.

H. 29 cm, br. 20 cm. Bräunl. Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht.

Auf der Rückseite:

b) Rechte Hälfte der Armstudie für den hl. Sebastian.

Schwarze Kreide.

Lützschena bei Leipzig: Sammlung Freiherr Speck von Sternburg.

10. a) u. b) Zwei Halbfigurenstudien aufblickender Frauen (je eine auf Vorder- und Rückseite des Blattes).

H. 39 cm, br. 30 cm (beschnitten). Schwarze Kreide.

Kopenhagen: K. Nationalmuseum.

11. Männlicher Kopf.

H. 25,5 cm, br. 19 cm. Schwarze Kreide.

Oxford: Ashmolean-Museum.

12. **Betende Frau.**

Links bez. (M)athis. Rechts die Aufschrift: Dieses hat Mathis von / Offenburg des Churfürst zu / Mentz Moler gemahlt / und wo du Mathis ge / schriben findest das hat / er mit eigner Handt / gemacht.

H. 37,7 cm, br. 23,6 cm (beschnittenes Blatt). Gelbes Papier. Schwarze Kreide.

Paris: Louvre.

13. **Kopf einer lächelnden Frau.**

H. 20,5 cm, br. 15 cm. Weißes Papier. Schwarze Kreide. Ein wenig Rot.

Wien: Albertina.

14. **Studie zu einem hl. Joseph, wohl für die „Anbetung der Könige" des „Maria-Schnee"-Altars.** (Vgl. unsere Nr. 3.)

H. 38,5 cm, br. 29,5 cm. Gelbes Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht.

Zweifelhaft:

Karlsruhe: Kunsthalle.

Studie (?) zu einem Kruzifixus.

H. 55 cm, br. 39 cm. Bräunliches Papier. Schwarze Kreide, weiß gehöht, ausgeschnitten und auf helleres Papier aufgeklebt.

Literatur

I. Bibliographie.

Waltz, A. Bibliographie des ouvrages et articles concernant M. Schongauer, Grünewald et les Peintres de l'ancienne Ecole allemande à Colmar. Colmar 1903.

Müller, Gottfr. Grünewald-Bibliographie. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII (1910).

Escherich, Mela. Grünewald-Bibliographie (1489 bis Juni 1914). Straßburg 1914 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 177. Heft).

II. Monographien.

Bock, Fr. Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904.

— — Matthias Grünewald. I. Bd. München 1909.

Hagen, O. Matthias Grünewald. München 1919.

Josten, H. H. Matthias Grünewald. Bielefeld und Leipzig 1912.

Mayer, A. L. Grünewald, der Romantiker des Schmerzes. München (o. J.).

Schmid, H. A. Die Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald. 2 Bde. Straßburg 1911—1913.

Schubring, P. Grünewald-Mappe, herausg. vom Kunstwart. (Vorwort von F. Avenarius, Einleitung von P. Schubring.) München 1907.

III. Veröffentlichungen über den Isenheimer Altar.

Friedländer, M. J. Der Isenheimer Altar. München 1908 (Bruckmann, farb. Reproduktionen).

Schubring, P. Der Isenheimer Altar. Leipzig 1913 (Seemann, farb. Reproduktionen).

Hering, Cl. Der Isenheimer Altar. München 1919.
Kehrer, H. Das Wunder des Isenheimer Altars. München 1919.

Woltmann, A. Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden. Zeitschrift für bildende Kunst I (1866).
Baumgarten, Fr. Grünewalds Isenheimer Altar. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIV.
Fleurent, J. Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds. Colmar 1903 (Sonderdruck der Mitteilungen der Schongauergesellschaft).
Koegler, H. Zu Grünewalds Isenheimer Altar. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX.
— — Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? Monatshefte für Kunstwissenschaft, I.
Schneider, Fr. Matthias Grünewald und die Mystik. Beilage zur „Allg. Zeitung“, 1905 (auch als Sonderdruck. Offenbach 1904).
Huysmans, J. K. Grünewalds Werke im Museum zu Colmar (in „Geheimnisse der Gotik“). München 1918.

IV. Aufsätze über Grünewalds Leben, Einzelwerke und Kunst.

Schmid, H. A. Matthias Grünewald im Festbuch zur Eröffnung des hist. Mus. in Basel 1894.
Friedländer, M. J. Besprechung des vorstehend genannten Aufsatzes im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII (1894).
Schmid, H. A. Weitere Aufsätze, besonders über die Chronologie von Grünewalds Werken im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII. XXXIII. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I.
Rieffel, Fr. Grünewaldstudien. Zeitschrift für christliche Kunst, X (1897).
Schmidt, W. Matthias Grünewald. Repertorium für Kunstwissenschaft, I (1876).

Zucker, M. Die früheste Erwähnung Grünewalds. Kunstchronik, N. F. X (1899).

Zülch, W. K. Grünewald oder Grün. Repertorium für Kunstwissenschaft XL, N. F. V. (1917), S. 120ff.

Simon, K. Zu Grünewalds Aufenthalt in Frankfurt a. M. Kunstchronik N. F. XXX (1919), S. 505ff.

Hagen, O. Zur Frage der Italienreise des M. Grünewald. Kunstchronik N. F. XXVIII (1916—17).

— — Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, Grünewald, Italien. Ebda.

Voigtländer, E. Zur Italienreise Grünewalds. Ebda. XXIX.

Braune, H. Ein Bild des Matthias Grünewald. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII (1910).

Lange, K. Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIX.

— — Mariä Erwartung, ein Bild Grünewalds. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII (1910); betr. das „Engelkonzert" des I. A.

Voll, K. Die Versuchung des hl. Antonius bei Schongauer und Grünewald; der Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus von Grünewald und Velasquez. In „Vergleichende Gemäldestudien". N. F. München (1910).

Hagen, O. Bemerkungen zum Aschaffenburger Altar des M. Grünewald. Kunstchronik, N. F. XXVIII.

— — Grünewald und das Mantegnatriptychon in den Uffizien. Ebda.

Gronau, G. Zur Geschichte von Mantegnas Flügelaltar in den Uffizien. Ebda.

Rieffel, Fr. Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIII (1902). [Über die Tafel in Freiburg.]

Huysmans, I. K. Là-Bas. Roman. Paris 1891 (S. 9—15 über die Karlsruher „Kreuzigung").

Becker, F. Zwei neuaufgefundene Studien Matthias Grünewalds. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXV, S. 275ff.

Lehrs, M. Vier neue Grünewaldzeichnungen. Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, I. Leipzig (1910).

Friedländer, M. I. Zwei Grünewaldzeichnungen. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXXIX (1918), S. 201ff.

Sitzungsberichte der Münchner Kunstwissenschaftl. Gesellschaft. Kunstchronik, N. F. XXX, S. 715ff.

Feigel, A. Skulpturen im Stile Grünewalds. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, II (1909).

Allesch, G. v. Beiträge zur Betrachtung Grünewalds. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III (1910).

Weisbach, W. Matthias Grünewald. Formales und Psychologisches. Kunst und Künstler, XVI (1917—18).

Gilles, Matthias Grünewald. Das Kunstblatt, I (1917).

Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungen Nr. 2—4, 10, 11, 13, 19—22, 24, 28, 31—33, 35, 50 und 56 sind nach Originalaufnahmen von Franz Hanfstaengl, München, die übrigen Abbildungen des Isenheimer Altars nach Aufnahmen des Verlags gemacht.

Kurt Gerstenberg

Deutsche Sondergotik

Eine Untersuchung
über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter

Mit 41 Abbildungen

Geheftet 14 Mark. Gebunden 17 Mark

„Das Buch hat bei seinem Erscheinen ein gewisses Aufsehen erregt, und das mit Recht; es gehört sicher zu den wertvollen Publikationen der letzten Zeit auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft. Die Methodik der Untersuchungen, die Klarheit des Aufbaues, die systematische Gruppierung der Resultate, das alles ist vorbildlich. — Zu rühmen ist die vornehme, gediegene Ausstattung, die der Verlag dem Buche hat angedeihen lassen." Die christliche Kunst.

★

Julie Vogelstein

Von französischer Buchmalerei

Mit 77 Abbildungen

Geheftet 25 Mark. Halbleinenband 30 Mark

„Es wird hier versucht, das Wesen der Illumination als Buchschmuck zu erkennen und in diesem Sinne gesondert zu betrachten. In systematischer Gruppierung des Materials wird an prägnanten Typen die Beziehung der Buchmalerei zur Buchseite gezeigt. — Die 77 guten Lichtdruckabbildungen geben die wichtigsten Stücke aus den illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek in München, der Wiener Hofbibliothek, des Britischen Museums, des South Kensington-Museums, der Königlichen Museen zu Brüssel und im Haag, der Bibliothèque Nationale in Paris und der italienischen Bibliotheken." Der Cicerone.

★

Ernst Troß

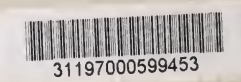
Das Raumproblem in der bildenden Kunst

Mit 14 Abbildungen

Geheftet 7.50 Mark. Gebunden 10 Mark

„Das Buch behandelt in drei Kapiteln die Kritik des Gesichtssinnes, die Gesetzlichkeit der bildenden Kunst und die Methodik des Kunstforschens, wodurch es dem Verfasser gelingt, dem viel diskutierten Problem der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst näher zu treten, als manche seiner Vorgänger." Der Kunstmarkt.

Delphin-Verlag / München





DATE DUE

JAN 0 5 1990

NOV 1 1 [illegible]

NOV 0 5 2002

OCT 1 6 2002

JAN 0 8 [illegible]

DEC 1 3 2006

MAY 0 8 [illegible]

APR 0 1 2015

DEMCO 38-297

